



FACS – Faculdade de Ciências da Saúde.

Curso de Psicologia.

Experiência Cinematográfica e Subjetividade:

Um estudo histórico-cultural

Davi Contente Toledo

Brasília – DF.

Novembro de 2007.

Davi Contente Toledo

Experiência Cinematográfica e Subjetividade:
Um estudo histórico-cultural

Monografia apresentada como requisito
para a conclusão do curso de Psicologia
no Centro Universitário de Brasília –
UniCEUB. Professor - orientador:
Fernando Luis González Rey.

Brasília, Novembro de 2007.

Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

FACS – Faculdade de Ciências da Saúde.

Curso de Psicologia

Esta monografia foi aprovada pela comissão examinadora composta por:

A menção final obtida foi: _____

Brasília, Novembro de 2007.

Sumário:

- Introdução _____	V
- Fundamentação teórica:	
· Capítulo 1: Cinema como indústria _____	10
· Breve histórico da indústria cinematográfica _____	10
· Cinema e ideologia _____	16
· Capítulo 2: Cinema como Arte _____	23
· Breve histórico da Arte cinematográfica _____	23
· O espectador e a estética cinematográfica _____	27
· Capítulo 3: Cinema, subjetividade e complexidade _____	33
· Subjetividade e complexidade – esclarecimentos teóricos _____	33
· Cinema, complexidade e Psicologia soviética dos anos 1950 _____	37
· Cinema, identidade e subjetividade _____	40
- Metodologia _____	45
- Discussão _____	50
- Conclusão _____	73
- Referências Bibliográficas _____	78

Resumo:

Nesta monografia são analisados os significados vinculados à experiência cinematográfica para alguns sujeitos / participantes e como suas concepções sobre Arte atuam como elementos significativos na construção da relação destes sujeitos com o cinema e, em alguma medida, com a sociedade. Para tal, no primeiro capítulo teórico são introduzidos elementos históricos que caracterizaram o cinema como uma indústria, assim como elementos ideológicos presentes nos filmes. No segundo capítulo teórico o cinema é analisado em seu caráter artístico; é realizada também neste capítulo uma introdução sobre o papel do cinema na formação de identidades na contemporaneidade. No terceiro capítulo teórico são realizados esclarecimentos de ordem teórico-metodológica, apresentando a Teoria da Subjetividade de González-Rey, assim como a Lógica da Complexidade de Edgar Morin. Na metodologia são discutidos os detalhes da coleta de dados e de como são feitas as análises destes; neste momento é discutida também a Epistemologia Qualitativa de González-Rey como um suporte teórico para as técnicas utilizadas. A coleta de dados consistiu em uma conversação em grupo (dois sujeitos e o pesquisador) com dois sujeitos escolhidos por serem representantes de grupos informais de teatro e de cinema de uma faculdade de Brasília, além de serem considerados protagonistas sociais; esta entrevista teve a duração de uma hora e trinta e cinco minutos; foram transcritos apenas os trechos utilizados na discussão do trabalho. A discussão se baseou na separação e análise de três eixos: concepções sobre arte e cinema dos participantes, identificação com personagens do cinema e por fim, a relação destes sujeitos com a indústria cinematográfica e os elementos ideológicos encontrados na relação destes indivíduos com o cinema. Na análise dos discursos dos sujeitos, percebeu-se que os significados dados ao cinema se vinculam com diversas áreas de suas vidas, fazendo com que a experiência cinematográfica possua um enorme teor afetivo para estes indivíduos. Outro elemento essencial percebido foram as concepções de arte dos sujeitos analisados. Para um dos sujeitos as artes se constituem como importantes formas de crítica e mudança social. Já para o outro participante, o que chamou mais atenção foi a liquidez de sua concepção de arte: para este sujeito, diversos tipos de expressão humana podem ser considerados como arte (campanhas de publicidade, por exemplo); esta visão parece ser uma forma de legitimar não apenas sua atuação profissional, mas também todo o mercado da propaganda e da publicidade. São reveladas, portanto, determinadas formas de funcionamento da nova indústria cultural brasileira e as diversas repercussões nos discursos dos indivíduos inseridos neste contexto. O estudo das concepções de arte e cinema dos sujeitos estudados foi, portanto, uma importante via para a compreensão de suas formas de atuação social.

Palavras-chave: Psicologia; Cinema; Subjetividade.

O processo de reconhecimento do cinema como expressão artística se deu pouco tempo depois de sua criação. Este processo envolveu a participação de diversos intelectuais das artes, assim como teóricos e produtores do cinema (Turner, 1997).

O cinema, porém, se constituiu na sociedade de forma muito diversa das outras modalidades artísticas: o desenvolvimento de suas técnicas e equipamentos acompanhou o crescimento da complexidade do ambiente comunicacional do século XX, que por sua vez, influenciou diretamente a forma de produzir cinema. Aliado a isso, o capitalismo viu na mais nova Arte, uma grande oportunidade de se fazer muito dinheiro; o cinema era um espetáculo lucrativo.

O cinema é reconhecido não apenas como uma forma de expressão artística, mas também como meio de comunicação de massa. Essa posição híbrida foi alcançada não apenas por conta de suas funções e repercussões sociais, mas também pela facilidade com que foram levadas ao público (faz-se referência aqui ao público da cultura de massa) sem prejuízo nas bilheterias, formas de narrativa cinematográfica complexas, como metanarratividade e desarticulação espaço-temporal (Brea, 2006).

Segundo Morin, a cultura de massa “é produzida segundo as normas maciças de fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça; destinando-se a uma massa social” (2005, p.14 citado por Brea, 2006, p.04). Outro aspecto da cultura de massa citado por Brea (2006) é que, segundo uma perspectiva adorniana, esta não questiona o *status quo*, gera apatia e embota a criatividade.

O presente trabalho apresentará recortes de alguns momentos históricos do cinema, assim como breve análise da ideologia no cinema e a experiência estética cinematográfica. Os eventos históricos a serem ressaltados serão aqueles que marcaram o cinema como indústria e como arte. É importante deixar claro que estas duas categorias não são dissociadas e a separação feita aqui é meramente didática.

Nos dois primeiros capítulos serão oferecidos elementos históricos que permitam a articulação do tema com uma perspectiva histórico-cultural da Psicologia – tratada no terceiro capítulo da fundamentação teórica. É importante frisar que, por se tratar de um objeto complexo, alguns argumentos e observações transitarão em mais de um capítulo.

A análise histórica se justifica a partir da noção de que “Cada configuração subjetiva de um espaço social está constituída por elementos de sentidos procedentes de outros espaços sociais, assim como de elementos que caracterizam esse próprio espaço em momentos históricos anteriores.” (González-Rey; 2005; p. 209).

Os elementos históricos abordados no primeiro capítulo serão: aspectos da vida moderna (final do século XIX, início do século XX) que envolveram as primeiras produções cinematográficas e as características deste mercado no início do século XX, dando ênfase ao papel dos EUA na consolidação desta indústria. A partir desta perspectiva, serão trabalhadas também algumas relações entre cinema e ideologia.

No segundo capítulo será analisado o processo de reconhecimento do cinema como uma forma de expressão artística; algumas transformações nas formas de expressão causada pelo cinema; diferentes concepções artísticas e suas expressões no mundo do cinema; a relação do cinema com outras modalidades artísticas; e finalmente, alguns elementos da experiência estética proporcionada pelo cinema.

Para finalizar a fundamentação teórica, um capítulo será dedicado à análise dos dados históricos dos capítulos anteriores de uma perspectiva histórico-cultural da Psicologia, assim como a esclarecimentos de ordem teórica e uma breve análise da influência do cinema na formação da identidade na contemporaneidade.

O cinema se constitui como uma prática cultural produtora de sentido, que atua nos indivíduos como um importante formador de suas subjetividades (Brea, 2006). Este complexo

processo não será o foco da presente pesquisa, mas irá perpassar de forma sutil, vários momentos do trabalho.

O cinema vem sendo utilizado de diversas formas (portanto, recebido diversos sentidos e papéis sociais diferentes) na sociedade atual: como meio de ilustrar teorias filosóficas; para gerar novas formas de enfrentamento de doenças crônicas; gerar novos sentidos subjetivos frente os desafios da terceira idade; auxiliar no processo educacional; ou simplesmente como uma forma de distração.

Este trabalho se justifica, primeiramente, pelo crescente número de espaços sociais em que o cinema vem agindo, criando diferentes formas de subjetivação, necessidades e, em última instância, meios de dialogar, questionar e atuar sobre a realidade. Em segundo lugar, a complexa rede de relações entre a indústria cinematográfica e diversas instituições sociais faz com que o cinema assuma um papel de mantenedor do *status quo*, ou de agente de mudança e renovação social, dependendo (em parte) da atitude do espectador e de como significa sua experiência cinematográfica. Portanto, o ato de assistir a um filme e se indignar com sua mesquinhez e sua pobreza de idéias ou se regozijar com a criatividade e estimulação reflexiva de outra obra, não é uma atitude com conseqüências individuais apenas, mas também políticas, já que tanto a indignação quanto o regozijo podem ser geradores de atitudes sociais transformadoras.

Outra questão que aparece como fundamental na problematização do tema proposto, é em que medida as identidades dos sujeitos são influenciadas pelo cinema e até que ponto isso está relacionado com o tipo de experiência subjetiva que terão ao assistir um filme. Os filmes, se constituindo como importantes meios de identificação cultural para sujeitos de diversas classes sociais e diversos níveis educacionais, se configurariam como importantes elementos constituintes (em conjunto com diversos outros elementos) das próprias configurações subjetivas dos indivíduos. Os sentidos subjetivos que alimentariam este sistema

configuracional seriam repletos da ideologia cinematográfica, assim como das concepções artísticas subjacentes ao filme.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, investigar como são significadas as experiências cinematográficas em determinados sujeitos, levando em consideração seus pontos de vista sobre cinema, arte e cultura de massa.

Utilizando esta pesquisa como ponto de partida, pode-se – em um outro momento – introduzir uma investigação sobre a influência do cinema nas identidades e nas configurações subjetivas dos indivíduos, e descobrir se os elementos históricos que formaram a indústria e a arte cinematográfica estão presentes nesta dinâmica. Este tema será abordado na presente pesquisa, porém de forma superficial.

É importante frisar que esta é uma pesquisa de curta duração, e que seu objetivo é, de fato, apenas introduzir este complexo tema, gerando reflexão e a construção futura de pesquisas mais aprofundadas nesta área.

Para que o objetivo seja alcançado, a pesquisa será dividida – de forma simplificada – em três momentos complementares: o primeiro momento se constitui em uma breve análise histórica dos aspectos industriais (ou comerciais), ideológicos e artísticos (como exposto e justificado parágrafos acima) e sua articulação com a teoria da subjetividade de González-Rey (perspectiva histórico-cultural); um momento empírico em que serão investigados, por meio da conversação com alguns sujeitos, os elementos simbólicos, emocionais e subjetivos envolvidos na experiência cinematográfica (este momento será mais bem analisado na metodologia da pesquisa), suas concepções sobre cinema e arte, assim como elementos de identidade destes sujeitos que possam estar, de alguma forma, relacionados com o cinema; e finalmente, no terceiro momento serão confrontados os dados teóricos com aqueles obtidos empiricamente, analisando em que medida os elementos históricos analisados são aspectos significativos na construção da experiência fílmica atual dos participantes, como se

configuram suas concepções sobre cinema e arte. Neste último momento serão trabalhados também alguns poucos elementos das possíveis interações entre as identidades destes sujeitos com suas experiências fílmicas. Este último momento poderá fornecer inclusive, novos elementos para se ter uma noção da importância do cinema na construção da subjetividade social.

CAPÍTULO 1:

CINEMA COMO INDÚSTRIA:

- BREVE HISTÓRICO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA:

Cinema, do grego, *kinéma*, significando movimento (Reis, 1995). Movimento era a palavra de ordem na virada do século XIX para o XX. O ritmo das metrópoles na modernidade imprimia aos cidadãos um modo de vida contrastante com aquele experienciado na era pré-moderna. O choque era evidente, a densidade populacional das grandes cidades aumentara vertiginosamente no período em questão, assim como seus problemas (Singer, 1995).

Bondes elétricos – e em seguida automóveis –, multidões apressadas, excesso de anúncios e *outdoors*, vitrines e barulho davam às cidades um clima frenético e – muitas vezes – de perigo. O excesso de estímulos proporcionados pela nova metrópole gerou nos habitantes destas cidades, uma experiência subjetiva muito particular (Singer, 1995).

Singer (1995), trazendo o exemplo de alguns eixos da mídia nova-iorquina do final do século XIX, mostra como esta dava ênfase às tragédias que ocorriam no dia-a-dia da cidade grande. Os detalhes das mortes; como o corpo da vítima ficou depois do acidente e descrições pormenorizadas do semblante do morto e das testemunhas marcavam as colunas sobre cotidiano. Desenhos de acidentes ou charges de caveiras guiando bondes elétricos ou automóveis eram freqüentes. Parecia nascer aí a mídia sensacionalista, que levava medo e ansiedade às mais diversas camadas da sociedade.

Aparecia então, certa fascinação da população pelas tragédias, pelo inusitado, pelo perigo que espreitava a todos em cada esquina. A respeito deste quadro, Singer (1995) diz:

Os retratos da modernidade urbana na imprensa ilustrada parecem flutuar entre uma nostalgia antimoderna de uma época mais tranqüila, de um lado, e uma fascinação básica pelo horrível, pelo grotesco e pelo extremo, de um outro. As imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam (p. 133).

Ainda a respeito da mídia sensacionalista, podemos trazer a reflexão de Marilena Chauí (citada por Brea, 2006), em que esta diz que a mídia, em seu poder, expõe imagens violentas e trágicas como forma de espetáculo, gerando indignação e/ou compaixão do público, para amenizar e aplacar suas angústias e culpas, fazendo-os se sentirem éticos.

Além da mídia sensacionalista, que transformava a violência em espetáculo, o final do século XIX presenciou também a mudança nos próprios espetáculos, como peças teatrais, circos e parques. O teatro vitoriano, com textos moralizantes e poéticos, dava lugar a peças de ação, em que o espectador era levado a ter sempre emoções mais fortes. Outros espetáculos sensacionalistas também tomavam conta das metrópoles, como “globo da morte” ou “redemoinho da morte”, em que carros eram levados a darem cambalhotas no ar, entre outros perigos (Singer, 1995).

O cinema surgiu em meio a essa imensa necessidade do público por fortes emoções. Os filmes do início do século XX eram predominantemente amontoados de cenas de ação, proporcionando momentos de espanto e perplexidade à audiência. Além disso, o cinema, por ser uma novidade, já causava por si mesmo, comoção na sociedade com suas imagens em movimento. O cinema nascia como espetáculo; e este conjunto de espetáculos fantásticos havia se tornado a contrapartida estética do hiperestímulo das cidades modernas (Singer, 1995).

Morin (1983) também trabalha com a noção de cinema como espetáculo, não no sentido de mera distração, mas como uma categoria a qual o cinema deve pertencer necessariamente: o cinema é por si mesmo um espetáculo. Esta idéia será aprofundada posteriormente, quando forem tratados dos processos psicológicos envolvidos na experiência cinematográfica.

Sobre o surgimento do cinema, Turner (1997) traz uma reflexão importante: a aceitação e integração de novas tecnologias (como era o cinema na era moderna) pela sociedade devem responder a alguma necessidade desta. Esta reflexão pode ser problematizada, pois muitas vezes, novas tecnologias respondem a necessidades que elas mesmas criam.

A necessidade a que o cinema (e em alguma medida também a fotografia) responde na sociedade norte-americana e europeia do final do século XIX está relacionada, para Turner (1997), justamente com a centralidade do indivíduo. A valorização do indivíduo no período pós-renascentista traz a importância do ponto de vista individual; surge a necessidade de um posicionamento livre e individualizado sobre a realidade. As imagens fotográficas e cinematográficas são, portanto, respostas reificadas a esta necessidade ideológica.

Mantendo em mente as necessidades a que o cinema respondeu – a necessidade do espetáculo e a valorização do indivíduo – dar-se-á prosseguimento a breve análise do desenvolvimento do cinema como entretenimento e indústria.

O início da comercialização de filmes se deu na França pouco tempo depois da primeira exibição pelos irmãos Lumière. Até o início da primeira grande guerra a França comandava o mercado cinematográfico internacional com sua produtora, a *Pathé-Frères* (Turner, 1997).

A *Pathé* foi uma das protagonistas de um dos mais interessantes capítulos do início da história do mercado cinematográfico: a “guerra do filme”. A grande produtora francesa

liderou a industrialização do cinema, exibindo seus filmes não só na Europa, mas principalmente nos Estados Unidos, seus maiores clientes (Abel, 1995).

A empresa francesa era a principal exibidora de filmes nos Estados Unidos no começo do século XX, chegando-se a estimar que esta tomasse conta de 60% do mercado cinematográfico deste país (Abel, 1995).

Os filmes da *Pathé* foram considerados, durante algum tempo, os melhores produzidos em todo o mundo. Porém, a hegemonia de uma empresa estrangeira estava incomodando algumas esferas da sociedade estadunidense, principalmente as produtoras rivais (Abel, 1995).

Para ganharem poder, algumas produtoras norte-americanas se unem, formando uma espécie de órgão regulador do cinema exibido no país: a UFSPA (*United Film Service Protection Association*), que viria mais tarde a se chamar FSA (*Film Service Association*). As produtoras que ficaram de fora destes órgãos foram chamadas de “Independentes”. A *Pathé* se aliou a FSA, procurando manter sua aceitação no lucrativo mercado norte-americano. Porém, uma das empresas filiadas da FSA, a *Edison Manufacturing Company*, começou a apresentar lucros que ultrapassavam os da empresa francesa, que pela primeira vez se viu ameaçada (Abel, 1995).

Menos de um ano depois de sua criação, a FSA se uniu aos “Independentes”, criando assim a MPPC (*Motion Pictures Patents Company*) em 1908. Este novo e poderoso agregado de produtoras norte-americanas, procurando assegurar os “interesses dos Estados Unidos”, toma as medidas cabíveis para limitar o número de filmes importados, prejudicando severamente os negócios da *Pathé* nos EUA (Abel, 1995).

Permeando a “guerra do cinema” estava uma acalorada discussão sobre o cinema como uma nova e poderosa forma de cultura de massa e sua função ideológica; por conseguinte, seu papel disciplinador e educacional. Desta discussão participavam os grupos de reformadores morais (ou moralistas), a imprensa e a própria MPPC. Algumas revistas e

jornais especializados começaram inclusive, a publicar críticas à Pathè, afirmando que seus filmes eram imorais, violentos e que não eram boa influência para o cidadão americano (Abel, 1995).

O cinema havia se tornado um meio poderoso para aperfeiçoar o processo de “assimilação” da cultura americana pelos vários imigrantes europeus. Portanto, as produtoras norte-americanas começaram a produzir estilos de filmes “ideais” para a formação do cidadão estadunidense. O conselho nacional de censura dos EUA estimulava a produção de filmes que oferecessem modelos de condutas a serem seguidos pelos imigrantes, assim como pelas crianças e mulheres (os principais públicos dos cinemas na época). Foram as principais produções os filmes de *western*, e aqueles em que a ética individualista e capitalista do trabalho árduo e da recompensa era retratada como ideal (Abel, 1995).

Com a alegação de que os filmes franceses eram imorais e de difícil compreensão para o cidadão americano comum – pois as produções americanas pareciam expor os temas de seus filmes de maneira simplória, óbvia e de fácil entendimento, sem gerar reflexão –, as produtoras norte-americanas retomaram o controle de seu mercado interno antes mesmo do início da primeira guerra mundial (Abel, 1995).

Após a primeira guerra mundial, o mercado europeu entrou em crise, e a indústria cinematográfica norte-americana passou a dominar também o mercado internacional. Estima-se que até o fim da guerra, 85% dos filmes exibidos em todo mundo eram norte-americanos (Turner, 1997).

Com o domínio quase completo do mundo cinematográfico, os produtores norte-americanos podiam fazer filmes que correspondessem às necessidades e expectativas do público interno e ainda conseguir bons lucros vendendo estas mesmas produções para outros países, sem se preocupar em adaptar seus produtos a platéias diferentes (Turner, 1997).

Como foi visto parágrafos acima, o cinema, em seus primórdios, se estabeleceu nos EUA como uma forma de espetáculo, respondendo às necessidades do público de emoções cada vez mais intensas (Singer, 1995). Com a distribuição de seus filmes por vários países durante e após a primeira guerra mundial (Turner, 1997), os Estados Unidos acabaram também por “impor” sua estética cinematográfica aos diversos países que assistiam às produções Hollywoodianas. O cinema espetáculo, entretenimento, dominava o mercado de exibição internacional.

Outra consequência da distribuição mundial dos filmes produzidos nos Estados Unidos, foi a “americanização” dos vários povos que assistiam o cinema ianque. Diversas culturas foram assimiladas pela cultura estadunidense (lembrando que a assimilação do estrangeiro era explicitamente uma das finalidades dos filmes norte-americanos); os modelos morais a serem seguidos passaram a ser dos mocinhos do faroeste e a finalidade de vida passava a ser o acúmulo de bens e capital.

Com o domínio do mercado, as empresas norte-americanas realizaram algumas mudanças na indústria cinematográfica. Estas mudanças diziam respeito às formas de produção, distribuição, e exibição dos filmes. Antes, estas três etapas eram realizadas por empresas distintas. Porém, o aumento da influência e do poder financeiro de algumas companhias do país em questão, permitiu que estas produzissem, distribuíssem e exibissem seus próprios filmes, mantendo o mercado sob seus controles. Este artifício foi chamado de integração vertical (Turner, 1997).

Esta atitude fez com que os estúdios menores fossem relegados, exibindo seus filmes em salas sem a menor perspectiva. Produtores independentes, sem auxílio das grandes companhias de cinema, enfrentavam grande dificuldade (Turner, 1997). Fazer cinema parecia então, uma prática mais próxima do comércio do que das artes.

- CINEMA E IDEOLOGIA:

Ideologia é um conceito amplo, complexo e que está em constante reformulação. Portanto, para que a relação entre cinema e ideologia não se transforme em uma discussão demasiado ampla, faz-se de grande importância a escolha de definições específicas de ideologia – que serão utilizadas ao longo deste tópico. Importante frisar também que serão trabalhados aqui apenas alguns aspectos da relação entre cinema e ideologia, na medida em que sejam suficientes para um enriquecimento da visão da indústria cinematográfica.

Guareschi (2000) define ideologia “[...] como sendo o uso, o emprego, de formas simbólicas de reproduzir determinados tipos de relações. Ideologia é o que vai dar sentido, significado às coisas.” (p. 91).

Turner (1997) afirma que a ideologia é um sistema de crenças e práticas produzidas por realidades culturais específicas. Ressalta ainda que, para possuir um caráter estruturador, esta realidade cultural deve ser encarada pela sociedade como “natural”. A colocação de Turner (1997) mostra, portanto, que os sistemas ideológicos estão de tal maneira arraigados na sociedade, que os indivíduos (e instituições sociais) sequer se dão conta deles. Estes sistemas estão presentes nos discursos dos sujeitos, nas formas como se estruturam os relacionamentos e também nos meios de comunicação de massa, como o cinema.

Sem falar expressamente de ideologia, Manheim (1962) analisa diversos sistemas simbólicos das sociedades que, tomando as definições de ideologia acima, correspondem a práticas claramente ideológicas. O autor fala, por exemplo, dos diversos meios de manter o que ele chama de distanciamento social. O distanciamento social é uma forma de manter os sistemas hierárquicos de uma sociedade e moldar a forma como se estruturam as relações entre os sujeitos das diferentes classes sociais. Este distanciamento se expressa por diversos meios, como vestuário, uso da língua, hábitos, costumes, entre outras práticas. Outro

mecanismo relacionado a este, é o de controle social. O controle social é exercido por diversos meios, dentre eles os costumes, as tradições e as leis. Tanto os mecanismos de distanciamento social quanto os de controle social aparecem, muitas vezes, como práticas cristalizadas, naturalizadas na sociedade, já que os indivíduos continuam a reproduzi-las sem se darem conta disto, sem que estas práticas tão arraigadas socialmente lhe toquem a consciência, o que lhes confere um caráter ideológico, segundo a definição de Turner (1997).

Metz (1983) mostra que uma das funções da *instituição cinematográfica* é manter o circuito de retorno do dinheiro gasto na produção do filme. Para isso, os desejos dos espectadores devem ser correspondidos, de forma que estes sujeitos paguem para assistir ao filme. Para tanto, cinema e público pagante devem possuir a mesma ideologia.

Ainda segundo Metz (1983), o caráter discursivo (ideológico) do cinema é escondido e ao mesmo tempo potencializado pela história, pela narrativa retratada. O filme não se propõe a possuir um enunciado, um discurso (ideológico), se propõe apenas em ser uma história. Nas palavras do próprio Metz (1983):

[...] o filme tradicional se quer história, não discurso. Porém ele é discurso, se referindo às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público, etc.; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia, enquanto discurso, justamente apagar as marcas da enunciação e se disfarçar em história. (p. 404).

É justamente em sua proposta não enunciativa que o cinema ganha força, abrigando as intencionalidades do diretor e transmitindo-as (disfarçadamente) ao público (Metz, 1983). O cinema possui um caráter ideológico não identificado pelo espectador. Este mecanismo remete exatamente ao conceito de ideologia elaborado por Turner (1997), citado parágrafos acima.

Alguns estudiosos vêem o cinema como um reflexo dos aspectos culturais dominantes de uma sociedade. Esta abordagem apresenta alguns problemas, já que filmes produzidos na mesma cultura e no mesmo momento histórico apresentam características tão diferenciadas. Os filmes não são, portanto, meros reflexos dos discursos dominantes em uma cultura. Na relação entre cinema e ideologia aparecem ainda influências institucionais, subculturais, históricas, mercadológicas, entre outras (Turner, 1997).

Abordagens estruturalistas da Antropologia e da Lingüística oferecem análises mais complexas da relação do cinema com a ideologia. Na perspectiva destas escolas, o cinema não é considerado um reflexo da cultura em que foi produzido, ele é sim, uma reconstrução da realidade cultural por meio de seus próprios meios significadores (técnicas de imagem, som, enquadramento, movimentos de câmera, etc.). O cinema aparece como constituinte da sociedade ao mesmo tempo em que é constituído por esta (Turner, 1997).

Alguns dos elementos ideológicos expressos pelos filmes são ignorados por seus próprios produtores ou diretores, que só se dão conta disso depois da crítica do público. Essa expressão inconsciente (simplesmente sem intenção) dos discursos ideológicos dominantes ocorre por conta do caráter naturalizado, arraigado da ideologia ao se inserir na sociedade (Turner, 1997).

A ideologia não é expressa, reforçada ou criticada de forma explícita nos filmes (a não ser naqueles que se propõem a fazer isso, como no caso de alguns documentários), ela aparece de forma sutil, por meio da narrativa, dos valores, mitos e até por meio de concepções de beleza, prazer e visão de homem. Os produtores, diretores e autores fílmicos usam do “arsenal” de linguagem e significados disponíveis em sua cultura sem se darem conta disso (Turner, 1997).

Muitos dos conflitos individuais apresentados nos filmes são reformulações de conflitos entre grupos políticos e sociais da cultura dos autores: personagens representam

grupos sociais; decisões individuais aparecem como analogias de impasses políticos ou religiosos. Existem inúmeras vias subjacentes pelas quais a ideologia se expressa no discurso fílmico (Turner, 1997).

Uma questão muito importante nessa discussão é o papel da interpretação do espectador (Turner, 1997). Ao assistir e interpretar um filme, um sujeito coloca em funcionamento todo um sistema de crenças e valores (concomitantemente individuais e sociais) que entra em conflito com o conteúdo e formato da obra contemplada. As conclusões deste sujeito a respeito do filme – inclusive sua leitura ideológica – poderão ser das mais diversas. Um discurso ideológico – seja ele intencional ou inconsciente – não parece percorrer um caminho linear e previsível até o espectador.

Uma das discussões trazidas por Turner (1997) no âmbito concreto da ideologia no cinema, é a identidade nacional. A identificação nacional é parte de um processo essencial de construção social dos indivíduos. Neste processo estão contidos os interesses dos indivíduos e seus países, a determinação de práticas aceitáveis ou inaceitáveis, o que é normal e o que deve ser tratado, e em última instância, quem realmente faz parte daquela nação (Turner, 1997).

São várias as formas de identificação com um país e, por conseguinte, várias representações diferentes sobre este país. Estas várias representações implicam em diferentes práticas, valores e mitos por parte dos sujeitos que as constroem. Apesar da multiplicidade de representações nacionais, existe sempre uma (ou um conjunto uniforme) representação hegemônica que procurará desqualificar ou exaltar outras concepções nacionais de acordo com seus interesses. A representação hegemônica procura sempre manter o *status quo*, e para isso utiliza de vários mecanismos de controle ideológico (Turner, 1997).

O controle cultural é um dos mecanismos mais poderosos para a manutenção do *status quo*. Este controle é realizado por meio de instituições vinculadas ou não ao Estado,

responsáveis pelo controle da visão que se constrói de um país por meio de expressões culturais e artísticas, entre elas o cinema (Turner, 1997).

Estas agências de controle cultural agem de diversas formas nos vários países que adotaram estas medidas. Seja por meio do estabelecimento de cotas para a veiculação de filmes estrangeiros (Grã-Bretanha) ou o incentivo financeiro e educacional para produções nacionais (Austrália), estas agências agem sempre com o intuito de construir imagens ou representações do país que lhe favoreçam de alguma forma. Estas agências procuram sempre identificar seus próprios interesses aos da nação em que atuam (Turner, 1997). Mas é importante lembrar que em cada país existem diversas representações e interesses contraditórios, o que gera diversas discussões políticas, manipulações ideológicas da várias esferas da sociedade.

Em um artigo sobre a proposta de transição do ANCINE (Agência Nacional do Cinema) para a ANCINAV (Agencia Nacional do Cinema e do Audiovisual), Fornazari (2006) aprofunda as questões políticas e econômicas envolvidas nesse processo em que diversos representantes da sociedade brasileira e internacional se manifestaram.

A ANCINE funciona como uma agencia reguladora de cinema, com o intuito de fomentar, fiscalizar e financiar o setor cinematográfico brasileiro (Fornazari, 2006).

Setor cinematográfico é definido como:

O setor cinematográfico, criado em decorrência da aproximação da arte com o desenvolvimento tecnológico, encerra em si mesmo a ambigüidade de ser uma atividade industrial – que requer alto investimento e retorno a longo prazo – e, também, um fenômeno estético, cultural e artístico, que acarreta na vida contemporânea dos países uma ampla força simbólica em termos de construção e promoção da identidade cultural nacional. (Fornazari, 2006, p. 04)

O controle que a ANCINE exerce sobre o setor cinematográfico perpassa por diversas instituições políticas e sociais que a princípio não guardariam relação alguma com o cinema. Isso mostra porque a discussão sobre a transformação da ANCINE em ANCINAV criou uma espécie de batalha ideológica no cenário nacional.

Com a mudança na agência reguladora em questão, o cinema não seria mais o foco de fiscalização e normatização, mas também as transmissões televisivas e radiofônicas em geral (Fornazari, 2006).

A ANCINAV tinha entre seus objetivos sociais a preservação do patrimônio cultural brasileiro, assim como a convergência das metas do país com o setor cinematográfico. Entre os objetivos econômicos estavam: a correção dos efeitos da competição desigual no meio audiovisual e regulação das relações entre as empresas de programação e distribuição de formato audiovisual. O projeto dava também a possibilidade de limitar a participação do capital estrangeiro nas programações audiovisuais e cinematográficas (Fornazari, 2006).

As grandes emissoras de TV e os produtores cinematográficos renomados se posicionaram totalmente contra o projeto da ANCINAV, afirmando que caso este fosse aprovado, o Brasil estaria se encaminhando para o totalitarismo e o “controle do pensamento” do brasileiro (Fornazari, 2006).

A criação da ANCINAV ia de encontro aos interesses econômicos das grandes emissoras televisivas e produtores de cinema financiados pelo capital estrangeiro, mas estes – em uma grande manipulação ideológica da opinião pública – insistiam que a agência ia de encontro à própria democracia, e representava um retorno à censura do traumático período militar brasileiro.

Como foi visto, as articulações entre cinema e ideologia são complexas e envolvem diversas instituições governamentais e sociais, além da capacidade interpretativa e reativa dos sujeitos. Este tópico não pretende dar uma visão fechada e conclusiva sobre o assunto, mas

gerar um momento de reflexão sobre a realidade e fornecer instrumento teórico para uma análise mais esclarecida dos dados colhidos no momento empírico da presente pesquisa.

CAPÍTULO 2:

CINEMA COMO ARTE:

- BREVE HISTÓRICO DA ARTE CINEMATOGRAFICA:

Foram analisados anteriormente alguns aspectos do nascimento da indústria cinematográfica e seu poder na difusão ideológica. Dando continuidade à investigação, serão discutidas neste capítulo questões do cinema em seu caráter artístico.

Sir William Coldstream (1969), ao escrever o prefácio de “O Cinema Como Arte” (Stephenson & Debrix, 1969), faz uma comparação entre as críticas cinematográficas e as literárias, dizendo que nas primeiras, o crítico se preocupa simplesmente em dar uma noção da história do filme e avaliá-lo como um entretenimento bom, mau ou mediano; já a crítica literária não se limita à história do livro, sua trama, seu enredo, mas trabalha a temática geral e as idéias contempladas na obra, procurando compreendê-la em seu caráter artístico e contextual. Em seguida, Coldstream (1969) mostra seu desejo de que as críticas cinematográficas percam seu caráter amadorista e assumam a mesma postura das apreciações literárias.

O comentário do parágrafo anterior, apesar de ter sido escrito há mais de trinta anos, faz-se muito atual. As críticas de filmes publicadas em revistas semanais e na maioria dos jornais continuam funcionando como “dicas para o fim-de-semana”. Críticos continuam dizendo simplesmente quais filmes devem ou não ser vistos sem, no entanto, trazer reflexões mais profundas suscitadas por estes filmes.

A observação de Coldstream (1969) traz a noção de que o cinema deve ser encarado pela sociedade como uma expressão artística, e não apenas como uma diversão. O cinema, portanto, só deixa de ser amador quando é trabalhado (e percebido) como arte.

Em 1915 foi publicado o *The Art of the Moving Picture*, do poeta norte-americano Vachel Lindsay. Neste livro Lindsay reivindica para o cinema uma posição no espaço das Artes. O escritor, até então, não possuía muito material fílmico no qual pudesse basear sua posição, e direcionou suas argumentações na potencialidade do cinema como expressão artística. O livro de Lindsay não foi exatamente um marco da entrada do cinema no mundo das artes, mas com certeza foi parte importante deste processo (Turner, 1997).

Diz-se que uma das principais funções das artes na contemporaneidade é questionar o mundo em que vivemos (Brea, 2006). Além desta, existem ainda muitas outras visões sobre as artes. Algumas destas visões serão tratadas aqui brevemente, apenas como instrumento para as reflexões sobre o cinema como expressão artística.

Seja qual for a concepção de arte, engajada socialmente ou preocupada apenas com seu valor estético, esta está inserida em um contexto social, histórico e pessoal que influencia os vários aspectos de sua produção, algumas vezes de forma sutil, e em outras de forma óbvia.

Uma das idéias a respeito das funções da arte mais interessantes é a noção de redescobrimento da realidade por meio da obra de arte. Objetos ou situações cotidianas, sem nenhuma beleza aparente, ao serem retratados em uma pintura ou escultura, revelam uma beleza que passou despercebida no contato direto, real (Stephenson & Debrix, 1969).

Uma outra concepção artística, que guarda relação com a anterior, é a idéia de que o artista é aquele que impõe ordem a uma realidade caótica. A obra de arte é, portanto, a realidade retratada de forma que esta adquira um novo sentido dado pelo artista (Stephenson & Debrix, 1969).

A Arte é também pensada como uma forma de transformar matéria prima (argila, tinta, acordes, etc.) em objeto artístico por meio das idéias e emoções do artista. A Arte consiste aí, na humanização de um objeto (Stephenson & Debrix, 1969).

Todas essas concepções são muito próximas, falam não apenas da reprodução exata do real, mas de uma transformação, subjetivação, ou no investimento de sentido a um objeto (ou situação) qualquer.

Nas primeiras décadas do século XX estas concepções tomaram corpo nas produções cinematográficas do Expressionismo alemão e na montagem Russa. Nestes países o Estado dava incentivos significativos para os “cineastas artistas”. Estas produções foram de grande importância no desenvolvimento e divulgação das possibilidades estéticas do cinema. O cinema, na perspectiva destes movimentos, correspondia a uma transformação das imagens do mundo real, de forma que estas se tornavam parte de um enunciado, de algo que transcendia a realidade, criando um mundo próprio. Estas abordagens são chamadas de Formalismo (Turner, 1997).

Um dos expoentes do Formalismo foi o cineasta russo Sergei Eisenstein. Eisenstein usava a edição como meio principal de dar uma nova significação às imagens exibidas. Este dizia que a organização das cenas é o que dá sentido a um filme. Duas tomadas (cenas) distintas ao se juntarem, criam algo completamente novo, e é exatamente essa propriedade que permite o cinema transformar o real. Para Eisenstein e outros representantes do Formalismo, o cinema não tinha a função de simplesmente reproduzir o real, mas de utilizá-lo como matéria-prima para uma produção artística com linguagem e sentido próprios (Turner, 1997).

Em um texto sobre os impactos da fotografia nas artes plásticas, André Bazin (1983), traz uma perspectiva diferente. Este afirma que a partir do século XV o artista ocidental passou a priorizar o aspecto realista de sua obra em detrimento de seu caráter simbólico. As obras de artes plásticas foram se tornando cada vez mais, tentativas de retratar com a maior fidedignidade possível a realidade concreta. O autor se refere a este fenômeno como “o afã pela ilusão”.

Bazin (1983) continua sua explanação, afirmando que a fotografia e o cinema surgiram retratando a realidade de forma mais perfeita do que qualquer pintura, satisfazendo a necessidade por ilusão. Sobre o impacto da fotografia e do cinema nas artes plásticas, o autor diz:

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. [...] Assim, o fenômeno essencial da passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material, mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (p. 124).

Bazin (1983) fala neste trecho da exclusão do aspecto humano subjetivo na representação do real por meio da fotografia; esta exclusão funcionava como uma forma de “purificação” da imagem retratada, retirando tudo aquilo que pudesse distorcer ou alterá-la.

A fotografia possuía uma objetividade essencial, era a própria realidade retratada através de lentes que, não por acaso, recebiam o nome de “objetiva”. Nada se colocava entre o objeto retratado e sua representação. A inspiração, emoção e a personalidade do fotógrafo ficavam de fora do processo de criação. A fotografia podia estar escura, sem foco, deformada, ou até mesmo com elementos omitidos, mas trazia inegavelmente as marcas diretas do real (Bazin, 1983).

Já com o cinema, a representação da realidade ganha também uma duração. O tempo passa a ser também um fator a ser retratado como marca do real (Bazin, 1983).

Importante lembrar que no século XIX, com o Positivismo, o afã era também pela objetividade, pela negação dos aspectos subjetivos que pudessem interferir fosse numa obra de arte fosse num experimento científico.

André Bazin era um dos representantes de um movimento cinematográfico denominado de Realismo que, ao contrário dos formalistas (como Eisenstein), acreditava que o cinema possuía a função de retratar o real de forma mais fiel possível (Turner, 1997).

Os documentários, produzidos após a segunda guerra mundial, tiveram grande responsabilidade no crescente respeito e interesse pelo movimento realista. Os documentários eram considerados filmes que prestavam um serviço à sociedade, tratando de temas importantes nos contextos em que eram exibidos (Turner, 1997).

Outro movimento realista de grande peso foi o neo-realismo italiano. Nestas produções os cineastas se preocupavam em retratar, de forma mais direta possível, o dia-a-dia da Itália após a segunda grande guerra (Turner, 1997).

O compromisso com a realidade era aliado também a uma preocupação estética. Os filmes realistas seguiam uma série de técnicas e direcionamentos (muitos destes ditados por Bazin) que visavam aumentar a ilusão do real. Nesta concepção, o real e o estético são inseparáveis (Turner, 1997).

Tanto o Formalismo quanto o Realismo foram movimentos de grande importância para o reconhecimento do cinema como expressão artística. Além destas abordagens, vários foram os autores ao longo do século XX que defenderam o cinema como Arte – Lindsay em 1915 e Arnheim em 1933 são exemplos (Turner, 1997). Diversos fatores políticos e econômicos participaram deste processo. Porém, por motivos práticos, estes elementos não serão aprofundados na presente pesquisa.

- O ESPECTADOR E A ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA:

A estética é definida pelo dicionário Aurélio como o “estudo das condições e efeitos da criação artística” (2006, p. 377). Tendo esta definição em vista, serão analisados na presente seção alguns elementos psicológicos da experiência estética proporcionada pelo cinema.

Foram vários os estudos que relacionaram o cinema aos processos mentais. Alguns destes estudos procuravam apenas estabelecer relações de semelhança entre os mecanismos cinematográficos e os processos mentais. Outros estudos foram além, procurando analisar o impacto do cinema na subjetividade dos espectadores. Apesar dos aspectos diferenciados, os dois tipos de estudo são de suma importância para a compreensão das particularidades da estética do cinema seu impacto nos indivíduos e na sociedade.

O estudo de Munsterberg (1983) publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1916 faz uma relação entre a atenção, imaginação, memória e emoções com os mecanismos do cinema mudo.

O espectador do cinema – assim como o do teatro – para compreender a história retratada, deve deixar que os artifícios do espetáculo dirijam sua atenção. A atenção do espectador durante a exibição de um filme é fundamentalmente involuntária, já que é dirigida de acordo com os movimentos dos artistas e com o *close-up* (aproximação de câmera) de um objeto, uma parte do corpo ou a expressão do ator. O diretor é capaz, no cinema, de dirigir a atenção do espectador de acordo com a necessidade da história. O *close-up* funciona como uma exteriorização, uma reificação do processo mesmo de atenção da mente humana (Munsterberg, 1983).

Além da atenção, as técnicas cinematográficas reproduzem também a memória e a imaginação. O diretor de cinema é capaz de retornar a uma cena passada para que a história seja compreendida da forma desejada. Este retorno a uma cena passada é chamado de *cut*

back, e reproduz, projeta o mecanismo da memória. Este mecanismo pode ser utilizado de forma a penetrar nas memórias do personagem, ou simplesmente para reafirmar a importância de uma determinada cena do filme. A possibilidade de descontinuidade temporal permite ao cinema não só a emergência e presentificação das memórias, mas também a exibição de imagens futuras, e a penetração nas expectativas e sonhos dos personagens, em uma reprodução do mecanismo psicológico de imaginação. No cinema, passado (memória), presente e futuro (imaginação) são objetos utilizados de acordo com a necessidade do diretor (Munsterberg, 1983).

Ao falar sobre as emoções, Munsterberg (1983) faz um apanhado das diferentes possibilidades expressivas do teatro e do cinema, contrapondo as “vantagens” e “desvantagens” de cada um. Dá atenção especial às possibilidades de movimento de câmera e aos *close-ups* como formas de aumentar a riqueza emocional dos filmes mudos. O autor aponta também que no cinema as emoções do espectador acompanham tanto as expressões faciais dos artistas, quanto o enredo e o cenário.

A questão das emoções na experiência estética do cinema é de grande importância e profundidade e não são muito exploradas por Munsterberg (1983). Para sanar esta falta, o tema das emoções no cinema será trabalhado de forma mais pormenorizada – ainda nesta seção – por meio da análise do texto de Morin (1983).

Munsterberg (1983) parte de uma óptica atomista, procurando dissecar tanto os mecanismos do cinema quanto os processos psíquicos para compreender a relação entre eles. Sua análise é interessante, porém perde de vista o fenômeno como um todo, perdendo muito da complexidade e do alcance da experiência estética.

Morin (1983) inicia seu texto com uma explanação sobre os mecanismos psicológicos da identificação e da projeção. Dentro do processo de projeção o autor destaca a noção de antropomorfismo, que consiste na atribuição de características humanas a objetos inanimados

e animais. Já na noção de identificação, destaca o cosmomorfismo, em que o sujeito absorve o mundo e sente-se como o próprio mundo ou cosmo.

O mecanismo conjunto de projeção-identificação (antropo-cosmomorfismo) consiste ele mesmo no fenômeno psicológico da subjetividade¹, que deforma e transforma o mundo externo de acordo com o interno (Morin, 1983).

Os mecanismos do antropo-cosmomorfismo são os mesmos daqueles que Morin (1983) chama de fenômenos mágicos: duplo, analogia e metamorfose. Desta forma, os fenômenos mágicos são a expressão reificada dos próprios mecanismos psicológicos subjetivos. O subjetivo, o interno, por meio dos fenômenos mágicos se torna tangível, objetivo.

Sobre a subjetividade e o fenômeno mágico Morin (1983) completa:

[...] o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, fluido, vaporoso, 'inefável'. O outro é o momento em que a identificação é tomada à letra, substancializada; o momento em que a projeção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica: em que se crê verdadeiramente nos duplos, nos espíritos, nos deuses, no feitiço, na posse, na metamorfose. (p. 147).

A citação de Morin (1983) mostra que a coisa mágica e a subjetividade são etapas diferentes de um mesmo fenômeno: o da projeção-identificação, que o autor chama também de participações afetivas (Morin, 1983).

O cinema é visto por Morin (1983) como um instrumento de magia, como algo que coisifica a subjetividade do autor ou do diretor da película. Como se fosse um sonho, o cinema expõe ao público as subjetividades do diretor (Morin, 1983).

¹ Importante frisar que a noção de subjetividade usada por Morin (1983) não corresponde exatamente àquela trazida por González-Rey, que será trabalhada posteriormente nesta pesquisa.

A magia do cinema (ou participação cinematográfica) consiste em um espetáculo em que as participações afetivas percorrem uma via de mão dupla: são projetadas na tela tanto a subjetividade do autor quanto a do espectador. O espectador dá sentido ao jogo de luz e sombras (pois o cinema é isso) de acordo com suas próprias projeções-identificações. Apesar de não construir “objetivamente” o filme projetado na tela, o espectador irá estabelecer o sentido daquilo que vê de acordo com suas próprias vivências internas. A projeção de imagens do cinematógrafo é objeto mágico (de objetivação da subjetividade) tanto para os autores quanto para aqueles fazem dele um espetáculo (Morin, 1983).

O termo “participação afetiva” foi escolhido com muita propriedade, pois o cinema (assim como outras expressões mágicas) se constrói de acordo com o investimento dos afetos tanto do diretor quanto do espectador.

A participação do espectador na significação dos filmes merece mais algumas considerações. O cinema, com seu caráter “praticamente real”, não passa de um espetáculo, já que o público tem consciência de que aquilo que ocorre na tela não pode o afetar (pelo menos fisicamente), assim como ele não pode afetar (exteriormente) aquilo que está sendo projetado pelo cinematógrafo. A não participação física do espectador – que está sentado, imóvel em uma poltrona – o convida a uma maior participação emocional e psíquica naquilo que está sendo exibido, ocorrendo assim, uma mistura da subjetividade do espectador com o espetáculo em si (Morin, 1983).

O cinema proporciona um circuito energético de projeções-identificações em que: a subjetividade do diretor é objetivada, substancializada pelo cinema; em seguida a mágica cristalizada do cinema se reconverte em participações afetivas (subjetividade) do espectador (Morin, 1983).

Morin (1983) faz uma diferenciação entre o cinematógrafo e o cinema. O primeiro consiste apenas em fotografias em movimento, retratos do cotidiano e de lugares reais, sem

ficção. Já o cinema extrapola os limites da fotografia em movimento e insere elementos novos, potencializando a participação afetiva do espectador.

O cinema, por meio de movimentos de câmera, condensação ou prolongamento temporal (aceleração e câmera lenta), jogos de luz e som (trilhas sonoras), potencializa o envolvimento afetivo do espectador, que passa a identificar-se mais intensamente com os heróis e suas histórias. Os mecanismos de antro-po-cosmomorfismo se intensificam, fazendo com que o espectador mergulhe completamente no filme, confundindo-se com o microcosmo da ficção (cenário, enredo, etc.) e identificando-se com o herói, tanto por suas semelhanças quanto por suas diferenças (Morin, 1983).

Todos estes artifícios potencializadores utilizados pelo cinema parecem reconstruir uma subjetividade, um fluxo de consciência próprio do filme. Esta subjetividade fílmica atrai a do espectador, fundindo-se a ela. A consciência do espectador e a do filme passam a ser uma só. O cinema passa, portanto, a pensar pelo espectador (Morin, 1983).

Porém, a posição do espectador assume um caráter paradoxal pois, assume uma posição passiva ao se inserir no fluxo do filme ao mesmo tempo em que investe sua própria subjetividade para dar sentido ao que vê projetado na tela, assumindo uma posição ativa (Morin, 1983).

Este mecanismo poderia ser retratado em outras seções deste trabalho, como na relação entre cinema e ideologia, de forma que os argumentos de Morin sustentariam a idéia de que o filme, ao “pensar pelo espectador” faz com que este fique mais passível de uma absorção ideológica. Porém esta é uma suposição que necessita de maiores investigações para ser corroborada, e por motivos práticos não será trabalhada nesta pesquisa.

CAPÍTULO 3:

CINEMA, SUBJETIVIDADE E COMPLEXIDADE:

- SUBJETIVIDADE E COMPLEXIDADE – ESCLARECIMENTOS TEÓRICOS:

Nesta seção serão esclarecidas questões a respeito da teoria da subjetividade de González-Rey, alguns pontos de contato com a lógica da complexidade de Morin e finalmente, uma articulação destas duas epistemologias com alguns dos tópicos abordados nos capítulos anteriores.

Em vários momentos deste trabalho o cinema foi caracterizado como um objeto complexo. Observa-se que muitas vezes a complexidade é tida como sinônimo de complicação ou de algo que escapa à racionalidade humana (Morin, 1996). No entanto, complexidade é encarada aqui não apenas como algo de difícil compreensão, ou com muitas variáveis, mas como “um modo de compreender a realidade no qual é reconhecido o caráter desordenado, contraditório, plural, recursivo, singular, indivisível e histórico que a caracteriza.” (Martinez, 2005, p. 4). O cinema, portanto, é reconhecido como uma forma de expressão humana que interage com diversas outras, além de ser um objeto que não pertence a apenas uma área do conhecimento ou disciplina, ele atua em diversos níveis, como o psíquico, social, histórico, político, econômico, artístico, entre outros.

Muitos dos aspectos do cinema se revelarão contraditórios, mas são contradições que permitem serem compreendidas – a partir de uma análise que sustente a complexidade do real –, já que muitas delas advêm do desconhecimento e da desorientação do homem frente uma criação sua que parece ter saído de controle.

A Epistemologia Complexa é tida como uma forma de conceber o real assim como uma maneira de construir conhecimento sobre esta realidade. Esta concepção, portanto, pede

não apenas um reconhecimento da complexidade do real, mas também a construção de um sistema teórico que dê conta deste universo; um sistema teórico que estimule a comunicação com outros sistemas semelhantes e outras disciplinas, de forma que as barreiras que limitam a comunicação entre as diversas áreas do conhecimento sejam dissolvidas, permitindo a geração de novas zonas de sentido em relação ao objeto estudado (González-Rey, 1997 citado por Martinez, 2005).

O reconhecimento da importância da articulação entre as diversas áreas do conhecimento, um dos pontos centrais da Epistemologia Complexa, é colocado por Norbert Elias (1998) de forma muito interessante. Em seu livro “*Sobre o Tempo*”, explicando a complexidade de seu objeto de estudo e as barreiras que devem ser transpostas para sua melhor compreensão, o autor afirma:

Não são ‘o homem e a natureza’, no sentido de dois dados separados, que constituem a separação cardinal exigida para compreendermos o tempo, mas sim ‘os homens no âmago da natureza’. É mais fácil isolar a significação do ‘tempo’ quando compreendemos que a divisão do universo numa ‘natureza’, campo das ciências físicas, e em sociedades humanas, campo das ciências sociais ou humanas, que dá a ilusão de um mundo cindido em dois, é um artifício produzido por um desdobramento aberrante no interior da ciência. (Elias, 1998, p. 12).

A citação acima proporciona reflexões muito interessantes, pois a partir da noção de que o conhecimento acadêmico partiu o universo em dois – o humano e o natural –, compreende-se que nessa dinâmica, o homem também é cindido no momento em que seu corpo – sua parte ‘natural’ – é pesquisado pelas ciências médicas e biológicas, enquanto seu espírito é investigado pelas ciências humanas.

Embora muito interessante, o raciocínio de Norbert Elias pode ser ainda mais aprofundado. A cisão que ocorreu no seio da ciência – entre ciências humanas e naturais – alcança um outro nível, em que as cisões científicas são múltiplas. Portanto, nas próprias ciências humanas houve várias subdivisões no conhecimento, gerando várias especialidades isoladas, dificultando o contato entre as diferentes disciplinas, como por exemplo, a Psicologia e as Ciências Políticas ou a Economia.

Outra idéia central na presente pesquisa é a de ‘subjatividade’. Este termo tem sido utilizado, em geral, para designar aquilo que está “dentro” do indivíduo, ou simplesmente como o contrário de ‘objetivo’ (Martinez, 2005). Porém, a palavra subjatividade não é compreendida aqui com estes sentidos apenas, e sim como “um complexo e plurideterminado sistema, afetado pelo próprio curso da sociedade e das pessoas que as constituem dentro do contínuo movimento das complexas redes de relações que caracterizam o desenvolvimento social.” (González-Rey, 2003, p. IX).

A subjatividade como categoria central desenvolvida por González-Rey permite uma aproximação complexa da psique assim como do universo social que a envolve. Proporciona também a partir daí, uma compreensão do cinema como processo social e histórico constituinte e constituído pelo sujeito contemporâneo. As demais categorias trazidas pelo autor como *configuração*, *sentido subjetivo*, e *subjatividade social* são as próprias formadoras da categoria central, e a articulação constante entre elas é o que permite que se compreendam os processos que formam o sujeito.

Subjatividade social é uma categoria que visa romper com a dicotomia entre social e individual, relacionando-os a partir de uma visão dialética e complexa. Desta forma, a subjatividade deixa de ser vista como um fenômeno puramente individual, passando a ser compreendida também em seu caráter social (González-Rey, 2003).

Para que se compreenda a realidade psicológica, devem-se levar em conta os espaços sociais em que o sujeito se constitui, os grupos em que atua. O sujeito, para ser compreendido em seu caráter histórico, deve ter levado em conta o sentido que assume seu momento atual de vida dentro de sua constituição histórica, assim como o impacto da história dos espaços sociais que protagoniza, e a forma de organização atual destes espaços (González-Rey, 2003). O complexo emaranhado de sentidos produzidos pelo indivíduo assim como pela própria sociedade e sua mútua e incessante constituição é um dos aspectos daquilo que González-Rey chama de subjetividade social.

Desta forma compreende-se que a subjetividade social de um grupo ou de uma sociedade está presente também na história do indivíduo que nela atua. A forma como a subjetividade social será expressa pelo sujeito assume um caráter único e diferenciado, respeitando sua singularidade. O discurso de um sujeito é uma das formas de expressão das diversas fontes de subjetividade social – advindas dos diversos espaços sociais em que atua –, que se articulam incessantemente com a história pessoal deste indivíduo (González-Rey, 2003). As formas como este sujeito significa os acontecimentos a sua volta e em sua história dependem do sentido subjetivo dado a estas experiências.

Uma determinada experiência gera no indivíduo uma emocionalidade intimamente vinculada ao sentido subjetivo que se emprega nesta experiência. O sujeito não age ativamente neste processo, pois existem elementos inconscientes e formas de organização históricas (sociais e individuais) que fogem ao controle e à consciência deste indivíduo e influenciam as formas de experienciar e significar o mundo ao redor e sua própria vida (González-Rey, 2003).

González-Rey (2003), definindo a categoria de configuração subjetiva, afirma:

Diferente de outras categorias que têm surgido como universais dentro do pensamento psicológico, a categoria de configuração não se define por

conteúdos universais, nem por processos únicos de caráter universal, senão que constitui um núcleo dinâmico de organização que se nutre de sentidos subjetivos muito diversos, procedentes de diferentes zonas de experiência social e individual (p.203-204).

A categoria de configuração subjetiva age, portanto, como uma forma de organização dos sentidos subjetivos advindos das diversas áreas de atuação social e do histórico de vida do sujeito (González-Rey, 2003). Esta forma de organização não é universal ou imutável, ela está em constante transformação, influenciada pelas vivências atuais na vida do sujeito, assim como os processos de ressignificação pelo qual o sujeito passa em sua vida.

A Teoria da Subjetividade de González-Rey aparece, portanto, como um ponto de contato da Psicologia com a lógica da complexidade, já que oferece meios para que o universo psicológico seja compreendido dentro de sua historicidade, contraditoriedade, multiplicidade e permitindo sua relação com diversas áreas do conhecimento (Martinez, 2005).

- CINEMA, COMPLEXIDADE E PSICOLOGIA SOVIÉTICA DOS ANOS 1950:

Um interessante ponto a ser discutido é a semelhança da concepção de arte de André Bazin e demais realistas (abordados no capítulo anterior) e a visão marxista da psicologia dos anos 1950 a 1970 na União Soviética.

Bazin (1983) acreditava que a arte possuía a função de retratar o real com a maior fidedignidade possível, e com este intuito instituiu diversas técnicas de direção cinematográfica (Turner, 1997).

A concepção realista da estética cinematográfica guarda interessantes semelhanças com a visão da Psicologia soviética de meados do século XX. Para que esta análise se

desenvolva, faz-se de grande importância uma explanação e contextualização das primeiras influências do marxismo na Psicologia soviética no início do século em questão.

Vygotsky, autor russo do início do século XX, produziu trabalhos de suma importância para toda a Psicologia moderna. Influenciado pelo contexto cultural que vivia a Rússia no início do século XX e pela revolução de 1917, Vygotsky propôs uma leitura marxista da Psicologia. Com uma visão crítica e questionadora das teorias psicológicas predominantes de sua época e com uma rica articulação de preceitos do materialismo dialético de Marx, Vygotsky elaborou um dos primeiros e mais importantes trabalhos sobre como elementos sociais relacionam-se com a psique (Cole & Scribner, 2003).

Vygotsky utilizava o marxismo de forma livre e criativa, proporcionando à Psicologia um momento de grande evolução e ruptura (González-Rey, 2004) não apenas com as escolas soviéticas anteriores, mas também com as norte-americanas – como o Behaviorismo de Watson – e européias – como a psicofísica de Fechner (Cole & Scribner, 2003).

A obra de Vygotsky esteve em constante evolução, e sua concepção marxista da Psicologia permitiu uma posterior formulação teórica complexa da subjetividade humana, que incluía os aspectos sociais de forma completamente diferenciada, pois entendia que estes não eram simplesmente interiorizados, mas sim constituídos e configurados na mente humana. (González-Rey, 2004).

Porém, nas décadas de 1950 a 1970, já depois da morte de Vygotsky, a visão marxista da Psicologia sofre algumas mudanças, e o reflexo passa a ser a forma predominante de compreender a relação do social com o psíquico. A ideologia marxista passou a exigir da Psicologia uma materialidade e objetividade científica que se assemelhava aos preceitos da ciência positivista do século XIX. Nesta leitura, o marxismo se tornou um fator limitante ao desenvolvimento da Psicologia e das ciências de forma geral, deixando de lado os aspectos

subjetivos e os processos simbólicos dos fenômenos psíquicos e sociais (González-Rey, 2004).

Com o conceito de reflexo construía-se uma identificação do externo – com seu caráter objetivo e material – com o interno. A psique era, portanto, uma realidade de segunda ordem perante o social, proporcionando uma visão linear e causal da relação do social com o psíquico. (González-Rey, 2004).

A idéia da relação reflexiva entre social e psíquico remete à concepção realista de arte trazida no segundo capítulo deste trabalho. Para a escola realista de cinema, o diretor deveria fazer o possível para reproduzir e transpor o real para o filme. Tanto o “objetivismo” da Psicologia soviética supracitada quanto o realismo estético trabalham com uma transposição do real (para a psique ou para a película).

No campo artístico, o realismo foi um momento muito importante e permitiu o desenvolvimento de expressões fílmicas intensas, como o neo-realismo italiano do pós-guerra e os primeiros documentários ingleses (Turner, 1997). A concepção realista representava um afã pela objetividade das imagens, pela supressão da subjetividade do artista no momento da criação (Bazin, 1983).

Apesar de o realismo cinematográfico ter produzido obras fantásticas, o discurso que o legitima apresenta algumas limitações, deixando de lado os inúmeros aspectos subjetivos que envolvem a criação e a experiência estética.

Porém, seria ingênuo e prematuro negar completamente a visão oferecida pela escola realista de cinema e, por conseguinte tender para o Formalismo ou Simbolismo estético. Ainda a partir de uma lógica complexa, pode-se dizer que o cinema é e não é uma expressão do real. O Realismo se legitima e se justifica quando fala da força que adquire a representação na película diante da inegável existência do representado no plano real, objetivo; a representação se torna uma prova incontestável da existência do representado. Esta visão –

correta – deixa de lado, no entanto, a noção de que a representação, mesmo com toda sua materialidade, está inegavelmente vinculada a aspectos subjetivos (individuais e sociais) inerentes a uma produção estética e comunicacional: o cinema. O Realismo ignora que por mais que se busque a “pureza” (pureza aqui significa objetividade) das imagens, estas nunca alcançarão um grau absoluto de isenção, já que o espírito humano é indissociável da produção humana.

Mesmo por meio das “objetivas” (conjuntos de lentes de uma câmera), a foto ou o filme está investido com a subjetividade do artista. A escolha da paisagem, o tema da foto ou do filme, as intenções subjacentes à criação artística, as expectativas quanto a receptividade da comunidade artística, a omissão ou destaque de elementos, são todos estes, fatores subjetivos inseparáveis da criação artística.

- CINEMA, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE:

Este momento será dedicado a uma breve análise sobre a identidade, sua suposta crise e as influências do cinema neste cenário. Estará permeando esta análise a noção de subjetividade e de complexidade, ambas já abordadas no presente capítulo.

Stuart Hall (2000) traz em seu texto sobre a crise da identidade na pós-modernidade, três concepções de identidade ao longo da história: sujeito do iluminismo; sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

A concepção de sujeito no iluminismo era a de um indivíduo auto-centrado, racional, e unificado, dotado de um ‘eu’ interior que permanecia imutável ao longo de sua vida. Sua identidade era única e imutável (Hall, 2000).

O sujeito sociológico, por sua vez, era um reflexo do mundo moderno e sua crescente complexidade. Ainda havia um ‘eu’, mas este era constituído por suas interações no mundo

social. Era por meio da relação com o outro que o ‘eu’ recebia os valores, símbolos e linguagem da cultura que o rodeava. Trabalha-se também com a noção de que o sujeito se projeta em identidades culturais, identificando-se com elas. Esta identificação com as identidades culturais agiria com o propósito de convergir os sentimentos e valores pessoais com aqueles presentes na sociedade. As múltiplas identidades culturais absorvidas pelo sujeito seriam como pontes com um mundo social objetivo. Muitas destas identidades com o qual o indivíduo se identificava eram contraditórias e problemáticas, além de serem mutáveis e efêmeras (Hall, 2000).

A noção de sujeito sociológico acima leva ao que Stuart Hall chama de sujeito pós-moderno. Este sujeito é composto de diversas identidades, criadas, transformadas e descartadas de acordo com os novos sistemas culturais e suas necessidades. O indivíduo não possui mais uma coerência do ‘eu’, assume identidades contraditórias, agindo de acordo com as necessidades momentâneas que aquelas identidades culturais impõem. O sujeito pós-moderno é fragmentado, cambiante e imprevisível (Hall, 2000).

Giddens (1990, apud Hall, 2000), analisando as transformações ocorridas na transição das sociedades tradicionais para as sociedades modernas, afirma que uma das características mais marcantes destas últimas, são as constantes mudanças nas práticas sociais e a também constante adequação dos sujeitos a estas novas práticas. Um outro aspecto destas mudanças sociais constantes é que a interconexão existente entre as várias áreas do planeta – também uma marca do mundo moderno – faz com que as mudanças nas práticas sociais locais se transformem em uma onda de transformação social que se alastra por todo o globo.

Um exemplo dessa transformação global abordada por Giddens, é a expansão do cinema norte-americano no início do século XX abordadas no primeiro capítulo deste trabalho. As necessidades do povo americano se alastraram por todos os países que assistiam aos seus filmes – relembrando que ao final da primeira guerra mundial 85% de todos os

filmes exibidos no mundo eram norte-americanos. A cultura da assimilação (Abel, 1995) se transformou em uma grande onda, em que pouco a pouco os espectadores de todas as partes eram tragados pela cultura norte-americana.

O cinema surge justamente no meio da transformação das sociedades tradicionais em sociedades modernas. O final do século XIX, início do XX foi um período de grandes transformações tecnológicas, de circulação de informação e de formas de organização social – como o crescimento desordenado das grandes cidades (Singer, 1995).

As transformações sociais, aliadas às conseqüentes transformações nos sujeitos e a multiplicação de identidades culturais, fizeram talvez com que o cinema assumisse um papel importante neste cenário como uma fonte quase que inesgotável de identidades.

Como foi visto no segundo capítulo, o cinema faz com que os espectadores se projetem e se identifiquem com o filme e seus personagens (Morin, 1983). Este mecanismo de participação afetiva aliada ao grande espetáculo que era (e ainda é) o cinema, pode ter tido um papel fundamental na proliferação de identidades culturais nas diversas sociedades que abraçaram o cinema como meio de comunicação e expressão artística. Esta idéia ganha fundamento também a partir das palavras de Brea (2006):

Ora, o que é o cinema clássico narrativo senão uma grande coleção de lições de vida? De relacionamentos amorosos a questões éticas, passando por conflitos familiares, posicionamentos frente à sociedade, etc., não há grande tema do qual esse cinema não tenha falado. O discurso cinematográfico responde à vontade de saber como viver. O caráter lúdico tem o poder de produzir sonhos e as experiências de vida, formas de conduta. A dupla relação de projeção e identificação, constrói no espectador a idéia de quem ele gostaria de ser, o que deve fazer para sê-lo e o que não deve fazer para não se tornar um marginal (p. 5).

A falta de bases sólidas para a construção de identidades mais permanentes (Hall, 2000) pode ter sido uma brecha pela qual o cinema se instalou na sociedade e na mente dos indivíduos que a constituem. Os espectadores passaram a se identificar com os personagens e suas causas, agindo na sociedade de acordo com os preceitos estipulados pelos filmes, evitando ser o marginal e buscando sempre o herói (Brea, 2006).

Augusto Boal, teatrólogo brasileiro, em uma de suas entrevistas à TV Senado, trouxe uma reflexão importante. Boal afirmou que a grande maioria dos filmes produzidos no Brasil é de inspiração hollywoodiana, com pouquíssimos temas tipicamente brasileiros (como história do Brasil, configurações da família e da sociedade brasileira contemporâneas, etc.). Ainda segundo Boal, este predomínio da cultura norte-americana na realidade brasileira está fazendo com que as pessoas passem a falar (na própria melodia das frases e na “importação” de alguns termos da língua inglesa) e a agir como os personagens típicos do cinema americano.

Percebe-se, portanto, que o cinema se constituiu ao longo de sua história como um importante construtor de diversas esferas da subjetividade social e, por conseguinte da subjetividade individual. Importante frisar que o cinema não atinge a todos os sujeitos de maneira indiferenciada; o cinema pode se constituir em uma importante fonte de reflexão para alguns e apenas um momento de sonho, fantasia e distração para outros.

A globalização e massificação das necessidades sociais e das visões de mundo mostram o quão importante é o poder dos sujeitos que protagonizem uma ação ao mesmo tempo de resistência e de mudança: que resistam ao bombardeamento de informações descontextualizadas, tendenciosas e manipulativas; e mudem o cenário de suas realidades sociais, valorizando as produções locais e estimulando a criatividade dos que estão ao seu redor. González-Rey (2003), mostrando a importância da atuação dos sujeitos na sociedade, afirma:

As formas de subjetivação das diferenças individuais têm muito a ver com os modelos dominantes de subjetividade social assim como a constituição social dos protagonistas. Essa subjetividade individual, que passa por diferentes contextos sociais de subjetivação, se constitui dentro deles e, simultaneamente, atua como um elemento diferenciado do desenvolvimento dessa subjetividade social, que pode converter-se em um elemento de tensão e ruptura, que conduz ao desenvolvimento da própria subjetividade social (p. 205).

É sabido também que em todas as sociedades em um regime de dominação (política, de informação, etc.), existem grupos marginais e de resistência, em que seus protagonistas geram novas redes de relacionamento social e transformam, por conseguinte, a subjetividade social do espaço em que atuam (González-Rey, 2003).

No cenário em questão, um movimento de resistência seria aquele que valorizasse as identidades culturais locais, não deixando que iguais visões de mundo se alastrem por mundos sociais diferentes.

O tema das identidades culturais na contemporaneidade é um assunto vasto, que pode ser tema central para um grande estudo, mas na presente pesquisa é apenas um momento de reflexão que pode dar recursos para uma melhor construção e interpretação dos dados colhidos no momento empírico e gerar novas zonas de inteligibilidade com o recorte da realidade analisado.

METODOLOGIA

Usualmente a metodologia é um momento em que são descritos os instrumentos, os sujeitos, a forma de coleta de dados e o meio de análise destas informações. Porém, seguindo a lógica e as propostas do restante da pesquisa e da Epistemologia Qualitativa (González-Rey, 2005), a presente seção não apresentará apenas um caráter descritivo – típico das ciências positivistas – mas também teórico, fundamentando e legitimando o uso dos instrumentos e das análises a serem realizadas.

Ao longo da história das ciências, tem sido construída uma hegemonia da metodologia na produção de conhecimento, em que esta acabou se desvinculando de um alicerce teórico que lhe dê sentido. A hegemonia do método vem sendo sustentada pela idéia – ou desejo – de que a validade e objetividade dos instrumentos são os únicos responsáveis pelo sucesso de uma pesquisa científica (González-Rey, 2005).

Sem uma reflexão teórica a respeito dos próprios instrumentos de pesquisa e dos dados obtidos, estes se tornam fins em si mesmos ao invés de material para reflexão. Na ciência positivista a produção de conhecimento se tornou um exercício simples e irreflexivo de aplicação de instrumentos (González-Rey, 2005), quantificação dos dados obtidos, seguidos por uma validação estatística (com critérios gerais de validação e facilmente manipuláveis), culminando em uma tabela com os dados obtidos quantificados e agrupados. Não haveria nada de errado com este percurso caso fosse acompanhado por uma construção teórica que o fundamentasse epistemologicamente e o inserisse em um sistema que desse sentido aos dados obtidos.

Obviamente o percurso proposto no parágrafo anterior é a simplificação de um processo bem mais longo e complicado, mas que funciona, essencialmente a partir dos mesmos princípios. O objetivo aqui não é de desqualificar o modelo científico de

quantificação, mas de propor uma alternativa a este modelo que vem se mostrando hegemônico em diversas áreas da ciência.

A alternativa proposta aqui é a da Epistemologia Qualitativa, que concebe a produção científica como um ato de construção e interpretação. Nesta concepção, a produção de conhecimento não é uma transposição reflexa da realidade, mas sim uma construção intelectual do pesquisador sobre esta. O real apresenta infinitas redes de correlação que a razão humana não é capaz de apreender em sua totalidade, fazendo com que a produção de conhecimento seja uma constante construção da realidade a ser estudada. Cada início de pesquisa pede não a escolha de um objeto de estudo, mas a construção de um (González-Rey, 2005).

Portanto, os espaços de inteligibilidade produzidos em uma pesquisa científica, longe de representarem uma verdade última sobre o estudado, se apresentam com o intuito de gerar novas provocações e reflexões sobre a realidade em questão. Os próprios espaços de inteligibilidade são limitados, não sendo capazes de abarcar toda a complexidade inerente à realidade. A construção de conhecimento sobre a realidade é, portanto, constante (González-Rey, 2005).

Não há aqui uma tentativa de destacar o caráter teórico em detrimento do momento empírico, e sim a introdução de uma visão que compreenda estes dois momentos como inseparáveis na produção do conhecimento (González-Rey, 2005).

Um outro elemento de suma importância na Epistemologia Qualitativa é a valorização da comunicação como um momento essencial na pesquisa, já que a própria pesquisa é um processo dialógico. A comunicação se constitui, portanto, em um meio pelo qual o pesquisador toma conhecimento das formas de subjetivação dos sujeitos, e procura elementos sociais participantes na formação do mesmo (González-Rey, 2005).

Por meio da comunicação entre pesquisador e participantes, estes se tornam sujeitos da pesquisa, envolvendo-se com os problemas investigados e colaborando com suas inquietações, desejos e reflexões para o enriquecimento da construção intelectual do cientista sobre o objeto estudado (González-Rey, 2005).

Os sistemas conversacionais são eficientes e interessantes formas de romper com o instrumentalismo positivista. Este método proporciona ao sujeito de pesquisa uma participação mais legítima, participativa e livre. As teias de informações produzidas pelo indivíduo durante as conversações tornam-se o principal material com o qual o pesquisador irá trabalhar na construção de zonas de inteligibilidade sobre seu objeto de estudo (González-Rey, 2005).

Por meio dos sistemas conversacionais o pesquisador possui também maior liberdade para elaborar, no momento mesmo da conversa, meios para fazer emergir sentidos subjetivos e compreender as formas como estes sentidos se configuram no participante. Os momentos da conversação que se mostram ricos em sentido subjetivo são chamados de trechos de informação (González-Rey, 2005).

Abrindo mão dos sistemas de entrevistas rompe-se com a Epistemologia da Resposta, uma forma de conceber os instrumentos de investigação como simples estímulos para os sujeitos, em que suas respostas são descritas e categorizadas sem uma reflexão por parte do cientista (González-Rey, 2005).

Nos sistemas de entrevista tradicionais o sujeito se prende a determinados temas, não tendo a possibilidade de transitar pelos vários núcleos de sua vida que podem estar indiretamente relacionados ao problema estudado. Além disso, dificulta uma manifestação emocional legítima dos sujeitos, que muitas vezes se concentram em responder de forma racional e pontual a pergunta que lhe foi feita (González-Rey, 2005).

O momento empírico da presente pesquisa foi realizado por meio de uma conversação em um grupo de três pessoas (o pesquisador mais dois sujeitos). Os sujeitos foram esclarecidos de que aquilo não se tratava de uma entrevista, e sim de um momento de livre expressão, em que seriam levantadas questões para a discussão, mas estas seriam apenas provocações, formas de gerar reflexão sobre determinadas áreas.

No decorrer da conversa as problematizações trazidas pelo pesquisador levaram a novas e interessantes reflexões que não estavam previstas. Respeitando a forma de discurso que se instituiu no grupo, procurou-se seguir os pensamentos e reflexões dos sujeitos, trazendo novas questões que obtivessem maior respaldo nas falas dos próprios participantes.

A conversa – que durou por mais de noventa e cinco minutos (uma hora e trinta e cinco minutos) – foi de grande riqueza, proporcionando diversos trechos de informação. A inquietação dos sujeitos, o empenho no assunto e as longas falas sugerem que estes estavam implicados emocionalmente com o tema discutido. A escolha do pesquisador em utilizar os trechos de falas e idéias dos próprios participantes para gerar novas provocações parece ter sido fundamental para que se obtivesse esta postura participativa dos sujeitos.

A escolha dos sujeitos é outro momento de suma importância em uma discussão metodológica. Os sujeitos desta pesquisa foram escolhidos por se tratarem de membros de grupos de estudo e produção cinematográfica e teatral, o que apresenta uma íntima relação com os temas abordados no presente trabalho.

Um dos sujeitos (que aqui será chamado de “G”) é participante de um grupo de estudo e produção cinematográfica formado por alunos do curso de propaganda e publicidade de uma faculdade de Brasília. A escolha foi baseada na idéia de que “G” seria um representante do grupo de cinema, já que seria muito trabalhoso reunir todos os membros deste grupo para uma discussão. A constante produção de filmes do grupo cinematográfico em questão dá indícios para que se possa colocar seus membros em uma posição de protagonistas sociais, já que suas

produções se situam na área das comunicações sociais e são contemplados por diversas pessoas, o que os confere capacidade de serem agentes de mudança social.

O segundo sujeito (que será chamado de “W”) escolhido atua como professor de dois grupos de teatro informais em uma faculdade de Brasília. Nestes grupos, alunos de diversos cursos superiores se reúnem com o intuito de discutir sobre as artes cênicas e aprender técnicas teatrais como forma de superar dificuldades pessoais como timidez, dificuldade em lidar com grupos, falta de projeção vocal, entre outros. “W” também pode ser considerado um protagonista, já que atuou como agente de mudança social ao propor a abertura destes pequenos grupos de teatro em uma faculdade particular que não oferece nenhum curso superior relacionado às artes.

Os sujeitos foram escolhidos, portanto, por atuarem de forma ativa na sociedade e se constituírem como importantes agentes sociais. A discussão com estes sujeitos dá meios para que se obtenha informações cruciais sobre os meios em que atuam, assim como para que se compreenda de forma clara como o cinema se constituiu em suas vidas. Desta forma, pode-se também compreender elementos importantes da subjetividade social dos meios em que atuam estes sujeitos, assim como de suas subjetividades individuais.

As análises dos dados colhidos no momento empírico – que estarão na discussão do trabalho – terão também um caráter construtivo-interpretativo, fugindo às tendências positivistas de descrever e encaixar os dados em modelos preestabelecidos. A discussão é o momento mais importante de uma pesquisa científica, pois nela se desenvolverá o confronto dos dados obtidos no momento empírico com os modelos teóricos do pesquisador. Na discussão os dados obtidos nas conversações ganharão um sentido, sendo situados em um contexto histórico-cultural e psicológico.

Importante frisar que, por motivos práticos, apenas os trechos considerados importantes serão transcritos.

DISCUSSÃO

Na presente etapa do trabalho, as idéias trazidas na fundamentação teórica serão articuladas com as informações obtidas no momento empírico. Tendo em vista os problemas e os objetivos trazidos na introdução, será feita uma análise dos traços históricos que podem ser identificados nas falas dos sujeitos, concomitantemente a um estudo construtivo-interpretativo de suas concepções artísticas e cinematográficas e conseqüências em suas atuações sociais. Em seguida será analisado como as identificações dos sujeitos com determinados personagens (participação-afetiva) se relacionam com seus posicionamentos frente o cinema e a arte. Terá lugar também um breve estudo sobre as influências exercidas pelo cinema e sua ideologia na identidade destes indivíduos. Importante lembrar que a Epistemologia da Complexidade e a Teoria da Subjetividade estarão permeando toda a análise, para que se construam elementos suficientes na identificação dos sentidos subjetivos vinculados ao cinema nestes sujeitos.

Como já foi dito na metodologia, os sujeitos foram escolhidos por serem considerados protagonistas sociais, pessoas que atuam na sociedade de forma constante e transformadora. O critério utilizado para a consideração destes sujeitos como protagonistas sociais, foi o fato de pertencerem a grupos de estudo extra-acadêmicos que, além de estarem intimamente relacionados ao cinema e às artes, estimulam o crescimento intelectual e reflexivo, dando meios para atuação em determinados cenários, como pequenos festivais de cinema (como no caso do grupo de cinema) ou no próprio ambiente acadêmico (caso do grupo de teatro).

Para que tenham suas identidades mantidas sob sigilo, os sujeitos serão chamados aqui de ‘G’ e ‘W’.

‘G’ possui 23 (vinte e três) anos; é aluno de um curso de Publicidade e Propaganda em uma faculdade de Brasília e participa de um grupo de cinema criado nesta mesma instituição de ensino.

‘W’ possui 24 (vinte e quatro) anos; é aluno do curso de Psicologia da mesma faculdade de ‘G’. ‘W’ dá aulas em um grupo de teatro que funciona também na própria instituição de ensino onde estuda.

Ambos os participantes apresentam alto nível cultural e intelectual. Ao longo da conversa mostraram conhecimentos profundos sobre arte, cinema, teatro e comunicação social, além de reflexões importantes sobre temas variados.

Importante deixar claro que a localização dos sujeitos em seus nichos sociais será mais aprofundada à medida que a análise se desenvolve, sendo os parágrafos acima apenas introdutórios.

A pesquisa científica é um processo complexo e imprevisível. Por mais que o pesquisador procure estabelecer prazos, antecipar possíveis ocorrências, ou pensar em todos os temas passíveis de serem abordados no momento empírico, ao longo do processo de pesquisa sempre aparecerão novas problematizações, novos temas e novas questões, o que caracteriza a pesquisa como algo sempre em transformação.

Durante o momento empírico da presente pesquisa, surgiram temas novos e inesperados, mas que se apresentam como sendo de grande importância para a construção de zonas de inteligibilidade mais amplas com relação ao objeto construído.

A conversação com os sujeitos trouxe questões de ideologia, da história da indústria cinematográfica e a história da arte de uma forma geral. Porém, ao ser trabalhado um dos temas periféricos da presente pesquisa – o papel do cinema na construção das identidades – surgiram elementos relacionados à construção da identidade de gênero que não podem ser descartadas.

Identidade é um tema amplo, com uma vasta bibliografia a ser pesquisada. Na presente pesquisa, a escolha pelo tema identidade ocorreu também ao longo do desenvolvimento da pesquisa, não havendo tempo hábil para uma construção teórica mais sólida. Tendo isso em

vista, a questão do papel do cinema na construção da identidade será trabalhada de maneira breve.

Para um pesquisador criativo a pesquisa não “fracassa” quando aparecem temas inesperados. Uma pesquisa científica é um momento de reflexão e construção, em que todos os elementos são importantes. O cinema como um formador de identidades de gênero (e da identidade de uma forma geral) foi um tema inesperado e não será aprofundado, mas poderá servir como ponto de partida para novas pesquisas sobre cinema e Psicologia.

Ao longo da conversa um dos temas mais abordados estava relacionado às concepções e à história da arte. Este é um tema de grande importância para que se possa compreender como é significada a experiência cinematográfica nestes sujeitos, assim como revelar as nuances de suas atuações sociais.

- OS SUJEITOS E SUAS CONCEPÇÕES DE ARTE E CINEMA:

No início da conversa os sujeitos falaram sobre os grupos artísticos em que atuam e expuseram suas idéias sobre artes e suas diferentes concepções.

‘G’ expôs um ponto de vista muito interessante, afirmando que a concepção de arte depende do pertencimento do sujeito a um determinado espaço social. Para ilustrar suas idéias deu o exemplo dos pichadores da cidade do Rio de Janeiro, que consideram suas assinaturas nos pontos turísticos da cidade como uma forma de arte. Aqueles que compreendem o sentido daquelas pichações passam também a compreender o que elas expressam, passando assim também a compreender o caráter artístico de algo que era visto antes apenas como sujeira.

As diferentes concepções de artes que perpassam os diferentes grupos lembram um dos elementos trabalhados por Manheim (1962): o distanciamento social. A admiração pelas artes é mencionada por Manheim (1962) como um hábito de diferenciação social. O autor não

trabalha mais profundamente esta questão, mas pode-se trazer esta idéia para o mundo ocidental contemporâneo, em que as idéias tradicionais de artes (ou belas artes) são colocadas ainda como típicas das classes sociais mais privilegiadas, enquanto novas noções de arte, como o grafite, são negadas como expressão estética e consideradas típicas de pessoas de baixo poder aquisitivo.

Em um outro momento, complementando a idéia acima, ‘G’ afirma que a arte está presente na vida cotidiana das pessoas sem que elas se dêem conta. Sobre isso afirma:

A arte está presente na vida de todo mundo. Indiretamente algumas pessoas são forçadas a isso. E você vê diretamente isso na rua. Pegando o meu curso, publicidade e propaganda, como uma arte. A pessoa é bombardeada sempre e vê aquilo como uma arte. A pessoa é persuadida a comprar algo (...) ela diz: ‘aquilo me convenceu, aquilo é uma arte’. Convenceu a pessoa a olhar aquilo a comprar aquilo (...) A arte está presente em toda a parte.
(Trecho da fala de ‘G’)

Com esta afirmação ‘G’ procura mostrar uma outra face do mundo da propaganda: a face artística. Esta é, talvez, uma forma de legitimar sua atuação profissional, lutando contra as relações estabelecidas entre a propaganda e o consumismo ou a cultura de massa, defendendo que a publicidade proporciona também uma experiência estética significativa.

É possível, porém, analisar esta idéia de uma forma mais crítica. A concepção de ‘G’, além de legitimar seu lugar na sociedade (dando um caráter artístico às produções de publicidade e propaganda), legitima também o lugar do poderoso mercado da propaganda. Transformando a propaganda em pequenos momentos artísticos quotidianos, gera-se um acomodamento, uma satisfação no grande público (e naqueles que produzem a propaganda), que deixa de ver as obras de publicidade como algo ilegítimo e invasor. As propagandas se constituíram como criadoras de necessidades no público de acordo com a oferta do mercado,

transformando o cidadão, o sujeito, em consumidor. A transformação da publicidade em arte pode ser um novo mecanismo para, mais uma vez, legitimar o grande e lucrativo (para alguns) sistema neoliberal.

Percebe-se neste momento um importante mecanismo social que se relaciona com as formas de funcionamento individuais. O argumento de que as obras de publicidade são expressões artísticas é ensinado nas faculdades de publicidade, propaganda e marketing. Em compensação, são mostrados também os perversos mecanismos que legitimam e mantêm este poderoso mercado. Os sujeitos procuram, portanto, argumentos institucionalizados que garantam a legitimidade de suas atuações, deixando de assumir, muitas vezes, uma postura crítica frente esta poderosa indústria.

Discutindo mais uma vez do ponto de vista de ‘G’, em que pichações e anúncios de propaganda podem ser considerados expressões artísticas, cria-se uma dificuldade em distinguir quais expressões humanas são passíveis de serem consideradas como arte. Considerando esta idéia, corre-se o risco da banalização daquilo que é considerado artístico, colocando-se obras literárias, por exemplo, no mesmo patamar de pichações ou textos de propaganda. Esta liquidez no conceito de arte pode advir da forma como são trabalhadas as noções artísticas em seu curso (publicidade e propaganda) e de como é legitimado o lucrativo mercado da propaganda pelos próprios publicitários. Esta é apenas uma inferência, e só uma investigação profunda sobre este cenário pode confirmar ou desdizer as suposições acima.

Essa discussão é complexa e polêmica. Não são apenas concepções de arte em jogo, mas também ideologia e posicionamento social e político. Neste tema não existem opiniões certas ou erradas, cada opinião apresenta idéias coerentes que as mantêm e legitimam.

‘W’, expondo também suas idéias sobre arte, traz informações e reflexões muito importantes. Ele afirma:

O conceito de arte foi deturpado. Arte, do latim é *ars*, o que arde, aquilo que motiva a pessoa. E para os romanos o conceito de arte veio não para ser aquilo como no latim, o *ars*, mas arte como um ofício, aquilo que se faz por ofício. Os romanos tinham então a arte da guerra, o ofício de fazer guerra, a arte da escrita, o ofício de escrever (...) Esse conceito entre aquilo que arde e aquilo que é ofício é muito vago. (Trecho da fala de 'W')

Sobre a fala acima se pode desenvolver diversas reflexões. Uma delas é uma espécie de exploração do sentido da palavra 'arder' (*ars*). Aquilo que arde, além de ser o que motiva, é também aquilo que dói, que incomoda. A arte, portanto, pode ser concebida como aquilo que incomoda, de alguma forma, o público, que nela se identifica e percebe coisas em si mesmo que não percebia antes. Esta idéia remete também à concepção de arte trazida por Brea (2006), em que esta diz que uma das principais funções das artes no mundo contemporâneo é de criticar a realidade.

A concepção de arte de Brea (2006) se relaciona também com outro trecho da conversa, em que 'W' diz não existir um artista que está na frente do seu tempo, pois a arte sempre conversa com a realidade em que é criada, portanto, com a época em que nasce.

Em um outro momento muito interessante da conversa, 'W' fala de como os Estados Unidos são grandes produtores de espetáculos. Em seguida trabalha-se o tema de como esse espetáculo está presente nas produções cinematográficas norte-americanas, limitando a divulgação de produções artísticas com maior argumento e profundidade estética. Sobre os EUA como produtores de espetáculo, 'W' diz:

O americano é o povo mediano mais esperto do mundo. (...) Eles pegam uma coisa simples e transformam em espetáculo. (...) Fazem entretenimento em cima de qualquer coisa! E isso eu acho genial nos

Estados Unidos. (...) Eles conseguem fazer show, e através desse show eles se vendem pro mundo. (Trecho da fala de ‘W’).

Em seguida ‘W’ fala de como funcionam os espetáculos da Broadway. Diz que nos fundos dos teatros principais são apresentadas produções teatrais com traços europeus, com mais argumento e com temas mais profundos. Os bilhetes destas peças ‘alternativas’ são vendidos com grande desconto e para um numero menor de espectadores. Esses teatros dos fundos são os chamados *Off-Broadway*. ‘W’ mostra-se incomodado com o fato de que os empresários, produtores e diretores teatrais brasileiros importam apenas as formas de espetáculo principais dos EUA – pois são garantias de sucesso nas bilheterias –, ignorando modelos alternativos como o da *Off-Broadway*.

O posicionamento do sujeito frente uma forma de funcionamento do mercado artístico brasileiro mostra que há, em alguma medida, uma procura por espetáculos com maior conteúdo artístico, que proporcione momentos de reflexão, e não apenas apresentações que se convertem em passatempos e não apresentam elementos suficientes para gerar uma reflexão mais profunda no público. A colocação do sujeito frente este quadro e sua atitude de criar grupos de teatro em uma faculdade (faculdade esta sem muitos incentivos expressos à produção artística) mostram que ele procura mudar o ambiente em que está inserido, dando para as pessoas que procuram o grupo teatral, ferramentas para pensar o mundo cênico de uma perspectiva mais ampliada.

Ainda sobre o tema dos espetáculos americanos, ‘G’ fala como sente que funciona a dinâmica de filmes “populares” e filmes “alternativos” nos EUA e no Brasil. Ao ser perguntado se havia mais público para o cinema espetáculo ou para o cinema arte ‘G’ responde:

Depende do público que você está falando. Tem um público, que é escondido, que procura arte. Bem escondido! Por exemplo, tem um lugar

aqui em Brasília que é arte, que é a Academia de Tênis. O pessoal vai lá pra arte, tem uns filmes alternativos lá. O público é completamente diferente. Agora se você for no Píer 21 você pode colocar qualquer filme americano lá que vai vender. (...) Qualquer coisa ‘*made in USA*’ lá vai vender (...) É claro que existe uma coisa muito maior, quer dizer, as pessoas estão muito (...) é uma cultura de massa que eles querem vender, por exemplo, *Macdonald’s Coca-Cola*, vai vender pra pirralhada que está chegando aí. (...) Mas eles fazem filmes de arte quando eles querem fazer (...) Eles fazem espetáculo porque vai vender. Agora sempre vai ter uma reservazinha ‘eu vou fazer um filme que não vai vender, mas vai ganhar um Oscar’ ou juntar os dois. (Trecho da fala de ‘G’).

O posicionamento de ‘G’ mostra o lugar híbrido que o cinema ocupa entre a cultura de massa e a produção artística (Brea, 2006). Este posicionamento se expressa no momento em que ele associa algumas produções a marcas norte-americanas e as contrapõem aos filmes produzidos não necessariamente para alcançar o sucesso financeiro, mas serem reconhecidos como bons filmes.

Outro elemento importante que aparece na fala de ‘G’ é o aparente reconhecimento de um papel secundário dos filmes “de arte” no mercado norte-americano. Quando o sujeito fala de “uma reservazinha” para filmes artísticos, mostra que as produções-espetáculo predominam sobre as demais. Sua fala mostra, portanto, uma indignação com este quadro (muito presente na forma como falava, em seu tom de voz) e seu desejo por um maior número de filmes com formatos diferenciados, que proporcionem uma experiência estética mais rica e transformadora.

Ainda a respeito da fala de ‘G’, percebe-se que, ao considerar o público interessado em ‘cinema arte’ como escondido, mostra que também é escondido o lugar onde são exibidos

os filmes alternativos. O lugar citado (Academia de Tênis) não possui pontos de ônibus em suas proximidades (portanto o acesso é apenas por carros particulares), evitando que pessoas sem poder aquisitivo para comprar um carro possam frequentar o local. Além disso, a Academia de Tênis se localiza perto do bairro com a renda per capita mais alta do Distrito Federal (e uma das mais altas do Brasil). Portanto, até mesmo nos aspectos geográficos a arte se torna inacessível à maior parte da população. Isto confirma a idéia de que a ideologia está presente em diversas esferas de nossa sociedade (Turner, 1997; Manheim, 1962; Guareschi, 2000). Ao implantar centros culturais em uma cidade, os empresários e o Estado procuram locais de grande circulação financeira, estabelecendo a relação entre dinheiro e cultura, mantendo os menos favorecidos financeiramente encharcados com a cultura de massa oferecida pela televisão e pelo rádio.

Confirmando o ponto de vista de ‘G’, ‘W’ diz:

Alfa Dog é genial! Esse filme bombou de vender! Eu assisti esse filme no cinema lá do Píer – eu detesto filme no Píer – (...) uma molecada assistindo o filme, quinze, dezesseis anos. O filme começou e a molecada viu que não era aquilo que eles estavam pensando (...) terminou o filme, parecia um cemitério. O filme fala de uma molecada da idade deles (...) que se dão mal porque não têm limites. Então esses meninos podem ter se identificado com aquilo. (...) é um filme americano, *Blockbuster*, mas que te faz pensar. E eu acho que os Estados Unidos, de um tempo pra cá, tem feito muita coisa legal. Claro, pra cada filme legal tem duzentas porcarias. (Trecho da fala de ‘W’).

Este exemplo dado por ‘W’ confirma a visão de que o cinema norte-americano produz um número muito maior de filmes dedicados exclusivamente ao lucro, deixando uma pequena

reserva para filmes com mais argumento e conteúdo. Este tema será mais bem trabalhado na seção sobre indústria cinematográfica e ideologia.

Em um momento muito interessante da conversa, ‘W’ expôs sua concepção de arte, concepção esta muito parecida com aquela sustentada pela escola formalista de cinema. Ao ser perguntado se a arte imita a vida, ‘W’ responde:

Não. Acho que não. A arte revê a vida nas lentes que a gente não tem na vida pra ver. (...) Sabe um espelho côncavo? A arte é o reflexo da vida em uma colher: torto, de cabeça pra baixo, estranho, mas quando você vai ver, é a vida! (Trecho da fala de ‘W’).

Esta visão é muito rica, e permite uma nova problematização: já que mostra a vida com outras ‘lentes’, dá um novo significado à vida, mostra o novo no cotidiano, a arte seria também uma forma de gerar novas zonas de inteligibilidade. Todas as produções humanas parecem atuar em diferentes níveis da realidade, gerando conhecimento e desvelando sentidos ocultos. Tanto as ciências quanto as artes, portanto, são produções humanas geradoras de sentido e construtoras da realidade.

A concepção de arte exposta por ‘W’ pode ainda ser complementada com outro trecho da conversa, em que este diz:

Conhecem Samuel Becket? Um autor de teatro alemão? Ele é genial (...). Ele faz parte do teatro do absurdo (...). A galera do teatro do absurdo era da época da segunda guerra mundial e o teatro do absurdo surgiu quando um jornalista foi assistir uma peça e disse: ‘Isso é um absurdo! Isso não pode existir!’ aí disseram: ‘Absurdo é o mundo! Absurda é a guerra que vocês estão fazendo. A gente não tem o poder de impressionar vocês como uma pessoa dilacerada, uma criança morrendo com seus pais. Então a gente faz isso pra que vocês tentem imaginar o quanto que isso é absurdo pra vocês

verem que o mundo lá fora é muito mais absurdo do que a arte que a gente está produzindo aqui dentro'. (Trecho da fala de 'W').

A partir das noções de arte trazidas por 'W', pode-se levantar traços de seu posicionamento perante o mundo. Para 'W' a arte parece se constituir como um importante instrumento para o alargamento da percepção da realidade. Por meio da arte, o sujeito é capaz de compreender, de construir o mundo ao redor de maneira mais rica. Percebe-se também que para o sujeito em questão, as expressões artísticas são um importante meio de crítica e mudança social.

O sujeito que se aprofunda em um campo científico passa a conceber a realidade de uma forma específica: ele constrói a realidade e atua sobre ela com o auxílio dos instrumentos dados por seu conhecimento científico. O mesmo pode-se dizer do sujeito que possui conhecimento e profunda sensibilidade artística.

Esta idéia não é novidade. É sabido que os poetas são aqueles que possuem a capacidade de ver algo novo, algo especial naquilo que os outros vêem apenas de relance. Ou que o bom cineasta transforma uma história cotidiana em uma película fantástica. O interessante é conceber esta atitude artística como algo que se aproxima muito da científica: ambas são produtoras de novas zonas de inteligibilidade e podem possuir grande valor heurístico, já que pensam, criticam e transformam o mundo a sua volta.

Ao falarem sobre as atuações dos novos atores e das preferências das emissoras televisivas, os sujeitos mostram profunda indignação com a tendência atual de transformar jovens modelos em atores. Esta dinâmica, segundo os sujeitos, forma atores de pouquíssimos recursos interpretativos, mas que possuem lugar garantido na TV porque são considerados bonitos. Desta forma, as produções televisivas, de forma geral, apresentam uma qualidade duvidosa, não proporcionam experiências estéticas ricas e desprezam o profundo e complexo trabalho interpretativo dos verdadeiros atores.

Esta forma de funcionamento das redes de TV empobrece o cenário artístico e cultural nacional, pois massifica e uniformiza as produções, mantendo muito empobrecida a experiência estética da população em geral. Isto mostra, portanto, que não há uma preocupação dos responsáveis pela comunicação social brasileira em proporcionar experiências estéticas significativas à população, mas sim manter o circuito de audiência e lucro, repetindo ‘fórmulas’ que foram sucessos em outras épocas, mantendo o público estagnado.

Este circuito de audiência se assemelha ao circuito da *indústria cinematográfica* (Metz, 1983), em que sua principal função é manter o lucro das produções cinematográficas.

Outro assunto bastante abordado na conversa, e que está intimamente relacionado com circuito da *indústria cinematográfica* (Metz, 1983), é a percepção de que os temas dos filmes – tanto norte-americanos quanto nacionais – se repetem demasiadamente. Sobre o esgotamento dos temas dos filmes norte-americanos e brasileiros ‘W’ afirma:

Depois que o cinema acha um filão, aí meu filho. Por exemplo, *X-Men*, ah vendeu? *Homem-Aranha*, *Super-Homem*, *Batman* (...), até neguinho esgotar quadrinhos. Esgotou quadrinhos. É igual aqui no Brasil: ditadura, *Cidade dos Homens*, *Cidade de Deus*, *Cidade Baixa*. Espera aí. Aí quando esgota tem que procurar outra coisa. É igual as reedições. (Trecho da fala de ‘W’).

Nesta fala percebe-se uma indignação por parte de ‘W’ (indignação que ‘G’ parece compartilhar) frente ao circuito de cinema que está atualmente realizando diversos filmes com personagens retirados de histórias em quadrinhos. Enquanto esta fatia do mercado proporcionar bons lucros, as produções com o mesmo tema continuarão. O mesmo acontece com os produtores brasileiros que, percebendo um tema lucrativo, procuram repeti-lo até que o público pare de comparecer às salas de cinema. Este sistema remete à posição de Augusto

Boal (citado no terceiro capítulo deste trabalho). O teatrólogo diz que a maioria dos filmes produzidos no Brasil possui um formato essencialmente norte-americano, portanto, apenas de espetáculos lucrativos. Poucos são os filmes nacionais que apresentam novas propostas de filmagem, edição ou direção. Um reflexo disso é a pouca valorização e divulgação de filmes curta-metragem nos maiores circuitos de cinema nacionais.

A pobreza estética tanto das produções televisivas quanto das cinematográficas deixa suficientemente claro que há algo errado no sistema de financiamento, produção e distribuição de produtos culturais no Brasil. A maioria das grandes e lucrativas produções nacionais passou por um rigoroso crivo formado pelo interesse de empresas privadas que, por conta da lei Rouanet de incentivo à cultura, acabam por determinar que obras terão espaço na sociedade. O jogo de interesses, as exigências de retorno financeiro e a transformação de filmes em instrumentos publicitários para as empresas financiadoras mostram que o sistema de produção cultural no Brasil tem muito ainda a evoluir para que as artes mostrem sua diversidade e não se reduzam às propagandas e jogadas de marketing.

- CINEMA E PARTICIPAÇÃO AFETIVA:

Uma das questões lançadas aos sujeitos, pedia que eles mencionassem um personagem do cinema com quem eles mais se identificassem. Esta questão foi feita para que se pudessem obter elementos que permitam dizer que tipo de filme (categoria, nacionalidade, ano de produção entre outros fatores) e personagens proporcionam um investimento afetivo mais intenso para os participantes.

“G” escolheu três personagens: Rocky Balboa (da série de filmes *‘Rocky, o Lutador’* de 1976, 1979, 1982, 1985, 1990 e 2006), Falcão (*‘Falcão: O Campeão dos Campeões’* de

1987) – ambos interpretados por Sylvester Stallone – e por último, o herói épico William Wallace (*'Coração Valente'* de 1995), interpretado por Mel Gibson.

Os três personagens referidos por 'G' como aqueles com quem mais se identifica são protagonistas de filmes norte-americanos de grande sucesso nas bilheterias de todo o mundo. Ao falar de sua preferência pelos filmes de Sylvester Stallone, 'G' afirma:

Vários filmes do Stallone considerados uma porcaria, mexeram comigo. (...) Porque mostra aquela coisa do cara lutar, de ele estar ali sozinho, o cara é simples mas o cara guerreiro. O cara tem um filho (refere-se ao personagem Falcão), tem uma história. Você se emociona não com a música, mas com a história do cara, que é um cara qualquer. (Trecho da fala de 'G')

Neste trecho da fala de 'G' pode-se perceber o quanto os filmes de ação protagonizados por Stallone (não apenas Rocky e Falcão) o envolvem emocionalmente por conta das empolgantes histórias de superação pessoal dos personagens. Apesar de serem apresentados como pessoas simples, os heróis dos filmes citados por 'G' apresentam capacidades fantásticas (força física, moral inabalável, entre outros).

O parágrafo acima remete a uma colocação de Metz (1983), em que este diz que para manter o circuito de lucro proporcionado pelo cinema, espectador e filme devem possuir a mesma ideologia, um deve suprir os desejos do outro. No caso dos filmes de Stallone e a colocação de 'G', percebe-se que os heróis dos filmes citados ganham legitimidade por serem considerados 'comuns' e 'extraordinários' ao mesmo tempo. O grande herói, que vence batalhas pessoais, morais e físicas, apresenta os mesmos valores do espectador, como amor pelo filho, pelo país, uma profissão comum (Falcão é caminhoneiro) entre outros.

Outra análise interessante que pode ser feita sobre a fala de 'G' envolve a noção de participação afetiva (Morin, 1983). Por conta das projeções-identificações polimórficas, o

espectador se envolve com o filme, se projeta no cenário, nas paisagens, na história como um todo e nos personagens, fazendo com que sinta o que o herói sente, sofra com sua derrota e goze com sua vitória, como se o próprio espectador conquistasse algo grandioso.

Os filmes de ação e superação de Stallone citados por ‘G’, proporcionam uma espécie de montanha russa emocional, passando por vales que acompanham a dor de Falcão ou de Rocky, e também suas lutas vitoriosas. Esta é justamente uma das funções do cinema espetáculo norte-americano desde o início do século XX: fazer com que o espectador embarque em uma viagem de fortes e variadas emoções (Singer, 1995).

Posteriormente na conversação, ‘G’ reconhece e até mesmo ridiculariza a mensagem ideológica contida em um dos filmes de Rocky Balboa:

Eu adoro muito mais Rocky dois, três, quatro e cinco, que ele luta contra o (boxeador) russo! Eu adoro! É guerra fria total! E claro, no final com os Estados Unidos ganhando e falando: se dois podem parar de brigar, por que não vinte milhões? Quer dizer, tem essa pontinha, né, mas... (Trecho da fala de ‘G’)

‘G’ mostra-se ciente da mensagem ideológica contida em seus filmes favoritos, e as considera fatores negativos nestes, mas que não tiram a legitimidade do herói da série e de sua história. O tema da ideologia no cinema será abordado mais profundamente em um momento posterior desta discussão.

Sobre sua identificação com o William Wallace, ‘G’ afirma:

Qual o objetivo do cara? O cara queria se casar – por isso que eu me identifiquei com ele também – queria formar a família dele também e morar no vilarejo. Aí vão lá e matam a mulher dele. Aí acabou! Assim que você entra no filme você diz assim: quero pegar a espada e degolar o cara também! (Trecho da fala de ‘G’)

Percebe-se na afirmação de ‘G’, que existem mais elementos que facilitam a identificação com o personagem. A mesma dinâmica de identificação com Rocky apresenta-se também com relação a William Wallace, pois este é um herói, com enorme força moral, coragem e entrega completa a uma causa (a libertação de seu povo), ao mesmo tempo em que apresenta desejos singelos, como casar e estabelecer família. Ocorre então uma identificação dos desejos do personagem com os de ‘G’, que parece também ter o desejo de casar-se e estabelecer família.

Ao ser perguntado sobre qual o filme que mais havia lhe marcado, ‘G’ respondeu que foi ‘Coração Valente’, repetindo a escolha do personagem cinematográfico com quem mais se identifica.

‘W’ diz se identificar fortemente com dois personagens do cinema: Leônidas (*Os 300 de Esparta*, de 2007) e Charles Chaplin (1889-1977). O último é um ator / diretor que comandou uma verdadeira revolução no cinema mudo e o fato de ter sido citado pelo sujeito como um ‘personagem’ com quem ele se identifica é algo muito interessante.

Sobre sua identificação com Leônidas ‘W’ diz:

Um personagem que me emocionou muito desde o graphic novel e pela história, eu sou tarado por essa história, por essa batalha, que é o Leônidas (*Os 300 de Esparta*). Cara, ele é um mito! E o que você lê dele (...), ele é um personagem muito marcante! Até pela minha descendência grega, então entram várias outras coisas cheias de significações (...). O lance do Leônidas é que dentro dele, fora a batalha, existe uma coisa que a gente fala na Grécia, o povo grego tem uma verve diferente (...) aquilo pra mim é muito forte! (Trecho da fala de ‘W’)

Neste trecho percebem-se diversos núcleos que atuam na identificação de ‘W’ com o herói grego. Um desses núcleos está relacionado com a origem da família do sujeito. Leônidas

é um personagem que expressa valores e sentimentos muito relacionados ao ideal do herói, do mito. ‘W’ expressa isso ao dizer que “o povo grego possui uma verve diferente”, portanto que ele próprio (o sujeito) se vê como portador de uma vivacidade, uma força diferenciada. Abstraindo ainda mais da fala de ‘W’ pode-se construir uma possível relação dos valores expressos em alguns momentos da história de Leônidas que publicam ou reificam núcleos importantes dos significados que ‘W’ dá a sua vida familiar.

Outro núcleo importante que atua não apenas na identificação de ‘W’ com Leônidas, mas também de ‘G’ com os personagens míticos de Sylvester Stallone, é o ideal de masculinidade expresso pelos personagens citados. Nos filmes de onde foram retirados os personagens mencionados pelos sujeitos há uma celebração, uma afirmação do ideal masculino como guerreiro de grande força física, de moral e ética inabaláveis e ao mesmo tempo de homem simples, com convivências familiares afetuosas e aconchegantes.

A questão da formação das identidades de gênero aparece na conversa com grande força, porém, não é o foco da presente pesquisa, e por questões práticas e por falta de um arcabouço teórico, é apenas citada como algo importante e que merece investigação em posteriores trabalhos.

A identificação de ‘W’ com Charles Chaplin é algo muito interessante, pois mostra que a construção de personagens não está presente apenas nos filmes, mas também na forma como são divulgadas as histórias de vida de determinados sujeitos que se transformam em grandes personagens para o público. Biografias, reportagens e documentários sobre determinadas celebridades criam personagens que, como em uma foto, exaltam, escurecem ou excluem determinados elementos, transformando a vida do sujeito / celebridade em uma obra fílmica, em uma produção estética.

Sobre Charles Chaplin, ‘W’ diz:

O Chaplin tem uma história muito louca que a gente debateu muito até nas aulas do Fernando. A mãe do Chaplin era uma viúva bêbada e o cara era aficionado pelo que ele fazia. E ele conseguiu fazer uma coisa indelével na época dele (...) ele fazia críticas tão agressivas com uma doçura tão grande. *Tempos Modernos*, *O Dono do Mundo*. *O Dono do Mundo* é lindo! (...) E aquilo é genial (...) E Chaplin é um palhaço. Ele mostra o poder que o palhaço tem de te fazer pensar de uma forma engraçada. A hora que ele sai – no *Tempos Modernos* – parafusando a galera, aquilo é muito bacana. Ele dá um alerta do tempo dele ‘olha, as pessoas vão ficar doentes um dia’. (Trecho da fala de ‘W’).

Na fala de ‘W’ percebe-se os núcleos da vida de Chaplin que são exaltados, como sua capacidade de superação, sua paixão pelo cinema e sua capacidade de crítica. Estes elementos sublinhados por ‘W’ são com certeza de suma importância na construção do personagem ‘Charles Chaplin’ mas que omitem os demais aspectos de sua vida.

Ao ser perguntado sobre qual filme na história do cinema mais lhe marcou, ‘W’ disse ser “*O Poderoso Chefão*” (1972, 1974 e 1990). Sobre isso ‘W’ afirma:

Poderoso chefão não é só o negócio da máfia, existe todo um drama por trás, existe uma família. (...) E o mais louco do filme é que, olha só, quem que é o foco do filme? São os Corleone! E eles são maus! (Trecho da fala de ‘W’).

Um elemento que chama a atenção na fala de ‘W’ é que ele ressalta que os protagonistas dos filmes são ‘pessoas más’. Os protagonistas ocupam lugares sociais repudiados e fortemente combatidos durante boa parte do início do século XX (a máfia italiana que invadia os EUA e ampliava sua atuação na Europa), o que não impede, de forma alguma, a identificação do público.

Logo após ‘W’ falar de sua identificação com o filme acima, ‘G’ se manifestou, dizendo que a identificação do espectador com a família de mafiosos que protagoniza o filme se dá por conta do retrato de uma família que se parece com a família do próprio espectador. O filme mostra que por trás de uma grande família de mafiosos, ocorrem dramas familiares que se assemelham muito àqueles vividos pelo público.

As colocações dos sujeitos dão elementos muito interessantes para que se pense mais uma vez a identificação polimórfica de Morin (1983). A identificação com personagens que ocupam papéis marginais na sociedade é um fenômeno paradoxal, que mostra o poder do mecanismo de projeção-identificação provocado pelo cinema. Ao mostrar o funcionamento oculto de uma família de mafiosos – seus dramas, seu cotidiano, suas festas e cerimônias – o distanciamento existente entre o público e esta família se dissolve; o espectador passa a encarar como familiar, como próximo aquilo que antes era visto com estranhamento e distanciamento.

O mesmo aconteceu com Chaplin, que mesmo realizando críticas severas à sociedade moderna, seus meios de produção e formas de organização política, provocava simpatia e identificação com donos de fábricas e políticos assim como com trabalhadores fabris e demais cidadãos. Este exemplo é usado por Morin (1983) sem que este cite o nome de Chaplin, mas deixa suficientemente claro que era ao ator / diretor a quem estava se referindo.

- INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA E IDEOLOGIA

O tema das mensagens ideológicas dos filmes norte-americanos volta a aparecer (este tema já surgiu quando ‘G’ se mostra ciente da ideologia presente em *Rocky – O Lutador*) quando os sujeitos começam a discutir sobre os filmes de ação produzidos pelos Estados Unidos e sua repercussão nos lugares em que são exibidos. Neste sentido ‘W’ diz:

Hollywood sempre vai produzir um ‘*Duro de Matar quatro ponto zero*’ e eu vou assistir, porque eu acho ‘*Duro de Matar*’ demais! Apesar da mensagem americana. (...) Por mais que eu assista e goste de ‘*Duro de Matar*’ vou lá, me emociono. Até porque hoje em dia essas novas tentativas de mitologismo do cinema norte-americano – tipo ‘*Duro de Matar*’ – nem me atraem tanto, mas quando eu era moleque (...), Bruce Willis fritando a galera era irado! (Trecho da fala de ‘W’).

Aparece nesta fala mais uma vez a idéia de que os sujeitos estão cientes das mensagens ideológicas presentes nas superproduções norte-americanas. O fato de estarem conscientes da ideologia presente no filme parece não retirar a legitimidade do filme, nem diminuir a identificação com o herói. Apesar de possuírem senso crítico sobre o que está sendo exibido nos cinemas, ainda possuem um alto investimento emocional nos personagens que, como se percebe na fala de ‘W’, marcaram suas infâncias.

O cinema espetáculo norte-americano acompanhou o desenvolvimento da geração dos participantes. Os filmes citados na conversação como aqueles que marcaram suas vidas são em sua maioria produções norte-americanas de grande sucesso. Isso mostra que a hegemonia conquistada pelo cinema estadunidense no início do século XX ainda se mantém. Há ainda pouco espaço para a participação efetiva de filmes de outros países nos principais circuitos do cinema mundial. A defasada produção nacional se reflete aqui na falta de menção a qualquer filme brasileiro como marcantes na vida dos sujeitos.

Turner (1997) mostra que o cinema é um importante meio de construção de identidades nacionais. Por meio de seus filmes, um país ‘vende’ a imagem de seu povo. No Brasil este mecanismo funciona de maneira confusa, pois as produções nacionais apresentam alguma repercussão apenas quando financiadas pelo capital advindo de empresas privadas. Muitas vezes as empresas que financiam as produções nacionais são estrangeiras. Este quadro

mostra que a imagem do país que é veiculada para o mundo é aquela escolhida pelas empresas que financiam o cinema. O que se percebe é que as empresas financiam apenas aqueles filmes que são potencialmente lucrativos e ótimos meios de propaganda. O sistema de produção cultural e de identidade nacional mergulha em uma lógica de mercado em que as empresas privadas são os ‘clientes’ – pois pagam, patrocinam – e devem ser satisfeitos em todos seus desejos, deixando de lado a diversidade cultural e a autonomia da obra artística.

A indústria cinematográfica brasileira apresenta, portanto, diversas peculiaridades. A concepção de arte como meio de crítica social trazida por Brea (2006), fica um tanto quanto perdida no contexto brasileiro. Os filmes apresentam críticas apenas àquilo que é passível de crítica sem que se comprometa o financiamento do capital privado. As produções brasileiras ficam, portanto, presas a um sistema de patrocínio: aqueles que pagam são os que controlam o que será criticado pelo cinema e o que será poupado. A arte – do latim *ars* – não é mais aquilo que incomoda, mas aquilo que agrada e vende.

Este quadro é difícil de ser alterado, pois a realização de uma obra fílmica ou de uma peça teatral apresenta altíssimos custos, e apenas o auxílio de empresas privadas pode auxiliar os produtores na realização de suas obras. Cabe ao governo e à elite cultural nacional criarem alternativas a este sistema autofágico e monocromático para que a cultura brasileira resgate sua diversidade e capacidade crítica.

A identificação com os heróis do cinema norte-americano mostra exatamente aquilo que foi retratado no primeiro capítulo deste trabalho, em que se discutia a disseminação dos valores e da ética estadunidense pelo mundo através do cinema. Percebe-se aí também o poder deste mecanismo, que atua contribuindo na formação de sentidos subjetivos muito específicos e marcantes nos sujeitos.

Como já foi dito, o cinema espetáculo norte-americano acompanhou o desenvolvimento dos sujeitos e de sua geração. Filmes que, como no início do século, se

caracterizam por amontoados de cenas de ação (Singer, 1995). Os mecanismos do cinema se renovaram, permitindo um aumento da complexidade dos enredos, e do realismo das cenas, porém o intuito de gerar perplexidade nos espectadores continua.

A identificação com os heróis citados nos itens anteriores mostra o quanto é significativo o sentido construído em torno dos filmes nos participantes. A aproximação do público com a figura mítica do herói torna o cinema uma espécie de reificação dos sonhos da platéia. O investimento afetivo e os sentidos constituídos em torno da película tornam o herói fílmico uma espécie de exemplo de vida, de homem e de força. Os sujeitos desejam não apenas as capacidades fantásticas do herói, mas também sua história: a narrativa do herói se torna o desejo da narrativa do público.

Este mecanismo ganha força quando ocorre com uma criança ou adolescente, que não possui muitos elementos para refletir e criticar aquilo que está sendo projetado na tela. A assimilação da cultura norte-americana ocorre desde tenra idade em todo o mundo e mesmo quando os sujeitos adquirem recursos cognitivos e intelectuais para criticar e negar o conteúdo de alguns filmes, o sentido subjetivo criado em volta de alguns filmes – repleto de investimento afetivo – se torna um núcleo denso na psique dos indivíduos.

Os sentido subjetivos vinculados aos filmes citados podem ter diversas relações com a vida dos sujeitos, como: lembranças da infância, convivência em família, trilhas sonoras que marcaram um momento de vida, entre outros. Os núcleos de significado ligados aos filmes citados podem ser inúmeros e muitas dessas pontes entre os significados sequer tocam a consciência dos participantes.

Os diversos núcleos de significados ligados à experiência cinematográfica dos sujeitos podem alimentar configurações subjetivas bastante significativas na vida destes. Tanto os sentidos subjetivos quanto as configurações são processos mutáveis e ganham novos significados a cada nova experiência.

Percebe-se, portanto, que os sentidos subjetivos vinculados aos filmes citados assim como à experiência cinematográfica em geral, são repletos de núcleos afetivos e, apesar de serem transformados a cada instante – com o crescimento intelectual, por exemplo –, não perdem força, profundidade na identificação com os personagens principais das narrativas ou o vínculo de suas vivências anteriores relacionadas ao cinema.

CONCLUSÃO:

Durante a realização desta pesquisa introdutória sobre cinema e subjetividade, os diversos elementos desta relação surgiram concomitantemente ao processo de desenvolvimento do próprio trabalho. Não apenas na revisão bibliográfica sobre o assunto, mas na reflexão, na conversação com colegas e durante o momento empírico formal, surgiram novos e indispensáveis elementos para a construção do objeto de análise e novas problematizações.

A construção de uma pesquisa científica é um processo sem fim, pois mesmo quando esta termina, pode servir de base para novas pesquisas e novas reflexões.

O desafio de realizar uma pesquisa científica no tempo de um semestre letivo é uma experiência exaustiva, mas extremamente enriquecedora. A falta de tempo não permitiu um momento empírico mais rico, em que houvesse uma real inserção nos ambientes de atuação dos participantes (grupos de cinema e teatro). A experiência antropológica exigida para tal, não foi tão rica quanto poderia ser. Esta falha se deve (até onde o autor pode ver) à falta de tempo e à escolha de um tema completamente novo, o que exigiu uma revisão bibliográfica vasta e um longo processo de construção do objeto.

Um dos principais objetivos de uma pesquisa qualitativa, segundo Deslandes & Assis (2002), é compreender os sentidos dados pelos sujeitos pesquisados a algum aspecto do real e inserir estes sentidos em um contexto social e histórico que permitam uma aproximação mais complexa da realidade estudada. Trazendo esta idéia para o contexto da presente pesquisa, um dos objetivos seria compreender que sentidos estão atrelados à experiência cinematográfica dos sujeitos pesquisados. Este objetivo, por melhor elaborada metodologia, e por maior que seja a inserção no ambiente de atuação dos sujeitos, nunca será plenamente alcançado. Isso se dá porque os sentidos reais e profundos vinculados às diversas experiências sociais e pessoais

não são passíveis de serem conhecidos em sua totalidade nem para o sujeito pesquisado nem para o mais hábil pesquisador. Portanto, em uma pesquisa qualitativa, os objetivos sempre são alcançados parcialmente. Este aspecto é o que faz da pesquisa qualitativa (e também da pesquisa quantitativa) um processo infinito e sempre desafiador.

A discussão e as conclusões do presente trabalho se guiaram a partir do objetivo primeiro de investigar as concepções dos sujeitos a respeito do cinema e das artes. Este objeto de investigação não se constitui apenas como um elemento cognitivo (conhecer ou não sobre cinema e arte), pois a forma como os sujeitos se relacionam com estes meios de expressão humana – conhecendo suas possibilidades e alargando seus limites – diz muito sobre como eles se organizam frente as contradições impostas pela sociedade e como atuam sobre elas.

A partir dos diferentes posicionamentos dos indivíduos com relação ao cinema e às artes pode-se concluir que ‘W’ possui um posicionamento muito rico e que vê as expressões artísticas como um meio de crítica social de enorme poder; pôde-se perceber por meio do seu discurso que, para ele, as obras de arte se configuram a partir da subjetividade do artista, e que esta subjetividade está repleta de elementos de posicionamento social, de luta e de indignação frente uma realidade concreta, assim como a uma realidade simbólica compartilhada pelo público (que admira / absorve / usufrui a obra) de um momento histórico e de um nicho social bastante específico. O posicionamento de ‘G’ é também muito interessante, porém bastante diferente de ‘W’. A partir das falas de ‘G’ pôde-se perceber que as artes, para ele, não apresentam um formato definido, podendo ser encontrada e usufruída tanto em uma obra clássica da literatura, ou em um texto publicitário capaz de ‘convencer’ alguém. A liquidez do conceito de arte para ‘G’ mostra algo muito importante que pode estar ocorrendo nas faculdades de comunicação atuais: procura-se legitimar um sistema extremamente lucrativo (o da propaganda, da publicidade e do marketing) por meio da criação de novos e fluidos conceitos de arte. Nestas novas idéias, uma prática vista antes como não-legítima – pois

vinculada a um sistema mercadológico perverso e manipulador – passa a ser aceita e legitimada como uma forma de expressão artística. Este é um tema vasto e merece atenção de novas pesquisas sobre educação superior, comunicação e psicologia.

A concepção de ‘G’ sobre as artes mostra também uma importante implicação da lei Rouanet de incentivo à cultura e a forma como se estabeleceu a ‘indústria cultural’ no Brasil. Nesta lei, a empresa que investir em produções culturais receberá do Estado diversas vantagens e incentivos fiscais. Este sistema transformou, porém, muitas das produções artísticas (principalmente no teatro e no cinema) em instrumentos de propaganda para os patrocinadores. Ocorre então, a constante vinculação do nome de determinadas organizações a espetáculos teatrais ou filmes. Dentro desta dinâmica, a diferença entre mercado publicitário e obra artística se torna confusa. Esta confusão, esta fluidez no conceito de arte presente na indústria cultural, repercute no discurso dos profissionais e estudantes de propaganda como ‘G’.

A construção teórica foi também um momento de suma importância. Em primeiro lugar, deu elementos para que se pudesse conduzir a conversa com os sujeitos de forma que estes expusessem percepções cada vez mais profundas a respeito dos temas principais. Em segundo lugar, esta construção teórica deu a possibilidade de uma análise mais pormenorizada dos dados, além de ser utilizada como instrumento construtivo-interpretativo para as informações colhidas na conversação.

O objetivo secundário de investigar as formas como o cinema atua na construção da identidade dos sujeitos, assim como em suas configurações subjetivas foi – como em qualquer pesquisa – parcialmente alcançado. A partir das leituras realizadas e do momento empírico, pode-se concluir que o cinema, para os sujeitos investigados, é um elemento muito importante em suas vidas. As mais variadas produções cinematográficas, com toda sua força e poder de

sedução, acompanharam o desenvolvimento destes sujeitos, marcando momentos importantes de suas vidas.

A discussão deste trabalho mostrou que os sentidos subjetivos dados a um filme não estão restritos apenas ao filme em si, mas também ao momento de vida por que passa quem assiste ao filme, aos diversos elementos de identificação contidos nas histórias, à empolgante ‘montanha russa’ de emoções proporcionadas pelas películas, aos modelos de herói, de moral entre outros elementos.

Partindo dos pontos discutidos na seção passada, pode-se concluir também que os sentidos subjetivos relacionados à experiência cinematográfica são fortemente investidos de afetos. Estes afetos advêm dos mais variados núcleos da vida dos indivíduos, como família, relacionamentos amorosos e objetivos de vida.

O conjunto de sentidos subjetivos relacionados à experiência fílmica se configura nos sujeitos de forma muito complexa. Um dos aspectos dessa relação é que o cinema se constitui como uma importante fonte de reflexão e geração de novas idéias sobre o mundo em que vivem, sobre as artes e sistemas de comunicação de massa; ao mesmo tempo, o cinema se constitui também como um relaxante devaneio, em que a participação afetiva age livremente, transformando o cinema em um espetáculo com traços oníricos e fonte de satisfação de desejos. Estes desejos são criados pelos próprios filmes, em que o herói é apresentado (identificação com o herói), inserido em um conflito e em seguida este herói resolve a situação utilizando seus atributos fantásticos (força física, moral, coragem, etc.).

O poderoso mecanismo de participação afetiva (Morin, 1983) faz com que mesmo sujeitos com profundo conhecimento sobre os sistemas ideológicos presente nos filmes se identifiquem com o herói e invistam emocionalmente na história contada.

Durante a realização do momento empírico pôde-se perceber também o importante papel que o cinema assume na formação das identidades de gênero. Os sujeitos que

conviveram (e se identificaram) desde tenra idade com os modelos de masculinidade veiculados pelos mais diversos filmes, apresentam uma relação muito interessante com estas figuras míticas. A formação de identidades de gênero não foi o foco da presente pesquisa, mas é um tema importante e merece ser aprofundado em futuras pesquisas envolvendo cinema e psicologia.

Conclui-se também que o cinema espetáculo norte-americano ainda possui muito poder e aceitação. Porém, este cinema não produz apenas filmes-espetáculo, mas apresentam também histórias com argumentos interessantes e profundos. Os sujeitos pesquisados parecem transitar livremente entre o cinema espetáculo e o cinema ‘arte’; sempre ansiando por produções com um caráter estético mais rico, mas sem deixar de embarcar nos devaneios oferecidos pelo cinema pipoca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Abel, R. (1995): “Os perigos da Pathè ou a Americanização dos Primórdios do Cinema Americano” In: Charney, L. & Schwartz, R. (org.) “*O cinema e a invenção da vida moderna*”. São Paulo: Ed. Cosac & Naify Edições.
- Bazin, A. (1983): “A Ontologia da Imagem Fotográfica”. In: Xavier, I. (org.) “*A Experiência do Cinema*”. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- Brea, J. (2006): “Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em O Clube da Luta”; primeiro congresso de estudantes de pós-graduação em comunicação do Rio de Janeiro; Novembro de 2006 – UFRJ.
- Cole, M. & Scribner, S. (2003): “Introdução”. In: Cole, M. et al (org.): “*A Formação Social da Mente*”. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Deslandes, S. & Assis, S. (2002): “Abordagens Quantitativa e Qualitativa em Saúde: o diálogo das diferenças.” In: Minayo, M. & Deslandes, S. (org.): “*Caminhos do pensamento: epistemologia e método*”. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz.
- Elias, N. (1998): “Sobre o Tempo”. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Ferreira, A. (2006): “Míni Aurélio: Dicionário da Língua Portuguesa”. Curitiba: Ed. Positivo.
- Fornazari, F. (2006): “Instituições do Estado e Políticas de Regulação e Incentivo ao Cinema no Brasil: o caso ANCINE ANCINAV”. Revista de Administração Pública Vol. 40; N 4; Jul./Ago. 2006.
- González-Rey, F. (2004): “O Social na Psicologia e a Psicologia Social”. Petrópolis: Ed. Vozes.
- _____ (2005): “Sujeito e Subjetividade: uma aproximação histórico-cultural”. São Paulo: Ed. Thomsom Learning.

- _____ (2005): “Pesquisa Qualitativa e Subjetividade: os processos de construção da informação”. São Paulo: Ed. Thomson learning.
- Guareschi, P. (2000): “Relações comunitárias – Relações de dominação”. In: Campos, R. (org.). “*Psicologia social comunitária – da solidariedade à autonomia*”. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Manheim, K. (1962): “Sociologia Sistemática”. São Paulo: Ed. São Paulo Editora S.A..
- Martinez, A. (2005): “A Teoria de González Rey: Uma expressão do paradigma da complexidade em psicologia” In: González-Rey, F. (org.): “*Subjetividade, Complexidade e Pesquisa em Psicologia*”. São Paulo: Ed. Thomson learning.
- Metz, C. (1983): “História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos)”. In: Xavier, I. (org.) “*A Experiência do Cinema*”. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- Morin, E. (1983): “A alma do Cinema”. In: Xavier, I. (org.) “*A experiência do cinema*”. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- _____ (1996): “Problemas de uma Epistemologia Complexa”. In: Morin, E. “*O Problema Epistemológico da Complexidade*”. Lisboa: Ed. Martim.
- Munsterberg, H. (1983 a): “A atenção”. In: Xavier, I. (org.) “*A Experiência do Cinema*”. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- _____. (1983 b): “A memória e a imaginação”. In: Xavier, I. (org.) “*A Experiência do Cinema*”. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- _____. (1983 c): “As emoções”. In: Xavier, I. (org.) “*A Experiência do Cinema*”. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- Reis, J. (1995) “Breve história do cinema”. Pelotas: Ed.Educat.
- Singer, B. (1995): “Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular”. In: Charney, L. & Schwartz, R. (org.) “*O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*”. São Paulo: Ed. Cosac & Naify Edições.

- Stephenson, R. & Debrix, J (1969): “O cinema como arte”. Rio de Janeiro Ed. Zahar.
- Turner, G. (1997): “Cinema Como Prática Social”. São Paulo: Ed. Summus.